

*Or l'alta fantasia, ch' un sentier solo  
non vuol ch' i' segua ognor, quindi mi guida*  
ORLANDO FURIOSO, XIV, 65



Le Nuove Letterature  
inediti articoli recensioni

# Il Tolomeo

# *Il Tolomeo*

*Le Nuove Letterature  
inediti articoli recensioni*

---

*n. 9  
anno 2005*

**Il Tolomeo**

N. 9, 2005  
*Le Nuove Letterature*  
*inediti, articoli, recensioni*

**Direttore**

Giulio Marra

**Vicedirettori**

Francesca Romana Paci  
Armando Pajalich

**Comitato di redazione**

Shaul Bassi  
Franca Bernabei  
Simona Bertacco  
Roberta Cimarosti  
Alberta Fabris Grube  
Marco Fazzini  
Claudia Gualtieri  
Elsa Linguanti  
Claudia Pomarè  
Michela Vanon Allliata  
Anne de Vaucher

**Hanno collaborato**

Donatella Abbate Badin

Esterino Adami  
Silvia Albertazzi  
Raffaella Antonelli  
Fulvia Ardenghi  
Francesca Ada Babini  
Shaul Bassi  
Giuliana Bendelli  
Franca Bernabei  
Simona Bertacco  
Chiara Bolcato  
Nicoletta Brazzelli  
Massimo Brunzin  
Melita Cataldi  
Francesco Cattani  
Myriam J. Chancy  
Roberta Cimarosti  
Raffaele Cimino  
Carmen Concilio  
Alessandro Costantini  
Elena Cotta Ramusino  
Carla de Petris  
Caterina Edwards  
Alberta Fabris Grube  
Marco Fazzini  
Eleonora Federici  
Sara Florian  
Sabrina Francesconi

Sara Fruner  
Maria Grazia Furnari  
Paola I. Galli Mastrodonato  
Paola Ghinelli  
Mara Ghirardi  
Francesca Giommi  
Morena Giraldo  
Claudia Gualtieri  
Sandra Huisman  
Naim Kattan  
Simonetta Lelli  
Mariella Lorusso  
Giulio Marra  
Cristina Minelle  
Massimiliano Morini  
Tiziana Morosetti  
Amanda Nadalini  
Annalisa Oboe  
Manuela Ortolan  
Marianna Ottaviani  
Francesca Romana Paci  
Armando Pajalich  
Roberto Pedretti  
Chiara Pelliconi  
Elisa Polese  
Carla Pomarè  
Laura Rascelli

Carla Sassi  
Giuseppe Serpillo  
Maria Anita Stefanelli  
Arundhati Subramaniam  
Giovanna Tallone  
Francesca Torchi  
Elisa Trolese  
Anne de Vaucher  
Itala Vivan

**Copertina**

Cinzia Marra

**Progetto grafico**

Andrea De Porti

**Direzione e Redazione:**

Dipartimento di Studi  
Linguistici e Letterari Europei  
e Postcoloniali, Università  
"Ca' Foscari" di Venezia  
D.D. 1405 – 30123 Venezia  
Tel.: 041-2347869; e-mail:  
aisli@unive.it

---

**NORME PER I COLLABORATORI**

---

- Le recensioni di singoli libri non dovranno superare le 1500 parole; le recensioni multiple non dovranno superare le 3000 parole.
- Non si accettano articoli o saggi.
- I contributi (in lingua francese, inglese o italiana) dovranno pervenire ai seguenti referenti di area secondo le modalità concordate con i medesimi:
  - AFRICA - Claudia Gualtieri (claudia.gualtieri@tin.it)
  - AUSTRALIA - Carla Pomarè (carla.pomare@lett.upmn.it)
  - CANADA - Simona Bertacco (simona.bertacco@unimi.it)
  - CARAIBI - Franca Bernabei (berboelh@unive.it)
  - FRANCOFONIA (Canada, Africa, Caraibi, Medio Oriente) - Anne de Vaucher (vaucher@unive.it)
  - INDIA, PAKISTAN, SRI LANKA - Shaul Bassi (shaul@unive.it)
  - INGHILTERRA POSTCOLONIALE - Redazione (aisli@unive.it)
  - IRLANDA - Francesca Romana Paci (frpaci@lett.unipmn.it)
  - PROSPETTIVE CRITICHE - Elsa Linguanti (e.linguanti@angl.unipi.it)
  - SCOZIA, GALLES - Marco Fazzini (mfazzini@unive.it)
  - INTERVISTE, INEDITI - Redazione (aisli@unive.it)
- I file definitivi, supervisionati dai referenti, dovranno pervenire alla redazione come file di word in forma di allegato oppure in dischetto o CD Rom. In nessun caso si accetteranno contributi solo dattiloscritti o inseriti nel corpo di un messaggio di posta elettronica.
- I contributi NON dovranno contenere rientri, spaziature multiple, note a piè di pagina o sottolineature. I nuovi paragrafi dovranno essere segnati da semplici a capo e non contenere tabulazioni. Il font da utilizzare è Times, dimensione 12.
- Il nome dell'autore della recensione dovrà essere indicato chiaramente all'inizio del testo, unitamente a un recapito e-mail e telefonico. Non è sufficiente che questi dati siano contenuti negli e-mail di accompagnamento.
- Il titolo dell'opera recensita va indicato secondo il seguente modello:  
Nome autore, Titolo completo (in corsivo), luogo di edizione, editore, anno di pubblicazione, numero di pagine preceduto da 'pp.' Omettere prezzo e codici ISBN.  

John Wayne, *The Empire Shoots Back*, Denver, Caravan Press, 2004, pp. 207

Per opere collettive o con uno o più curatori: Nome curatore seguito da (éd.) per opere in francese, (ed.) per opere in inglese, e (a cura di) per opere in italiano.

In caso di recensione di una traduzione italiana, i dati dell'originale vanno fatti seguire tra parentesi e l'indicazione del traduttore va fatta seguire al titolo dopo la dicitura Trad. it.

Edito presso Grafiche Biesse con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari Europei e Postcoloniali, Università "Ca Foscari" di Venezia  
ISBN 88-89105-06-2

# Indice

## Il Tolomeo 9 2005

EDITORIALE	2	<i>in memoria di Alfredo Rizzardi</i>
<hr/>		
INEDITI	12	<i>...Angels</i> <b>Myriam J. A. Chancy</b>
	13	<i>July, 1914</i> <b>Caterina Edwards</b>
	14	<i>Cuisine kurde</i> <b>Naim Kattan</b>
<hr/>		
INTERVISTE	16	An interview with Caterina Edwards <b>Sabrina Francesconi</b>
	17	Incontro con Sembène Ousmane a Dakar <b>Itala Vivan</b>
	19	Carol Shields <b>Eleonora Federici</b>
	21	Judith Thompson <b>Maria Anita Stefanelli e Raffaella Antonelli</b>
	23	Guillermo Verdecchia <b>Sara Florian, Manuela Ortolan, Elisa Polese</b>
	24	Harri Pritchard Jones: <b>Andrea Bianchi e Silvana Siviero</b>
	26	Alasdair Gray <b>Marco Fazzini</b>
<hr/>		
EVENTI	30	Bob Marley in Africa: celebrazioni a Addis Abeba, 1945-2005. <b>Roberto Pedretti</b>
	31	Il Nuovo Sudafrica dieci anni dopo l'apartheid <b>Claudia Gualtieri e Roberto Pedretti</b>
	33	COHEN! TI VOGLIAMO ANCORA "VIVO"! <b>Armando Pajalich</b>
	36	Nazione e immaginazione: cronache da Hyderabad <b>Shaul Bassi</b>
<hr/>		
PROSPETTIVE CRITICHE	38	Michele Bottalico - Rosa Maria Grillo (a cura di), <i>Culture a contatto nelle Americhe</i> <b>Paola I. Galli Mastrodonato</b>
	39	Sharankumar Limbale, <i>Towards an Aesthetic of Dalit Literature</i> . <b>Sandra Huisman</b>
	39	Irshad Manji, <i>Quando abbiamo smesso di pensare?</i> <b>Chiara Bolcato</b>
	40	Christine Hazaël-Massieux et Michel Bertrand (éd.), <i>Langue et identité narrative dans les littératures de l'ailleurs</i> . <b>Francesca Torchi</b>
	41	Oriana Palusci, Simona Bertacco (a cura di), <i>Postcolonial to Multicultural. An Anthology of texts from the English-Speaking World</i> . <b>Carmen Concilio</b>
	42	Marie-Lyne Piccione (éd.), <i>Voies vers l'extrême, voix de l'extrême</i> <b>Cristina Minelle</b>
	43	AA.VV. <i>Le letterature francofone in Italia</i> , <b>Anne de Vaucher</b>
<hr/>		
AFRICA	46	Chimamanda Ngozi Adichie, <i>Purple Hibiscus</i> , <b>Annalisa Oboe</b>
	48	<i>Readings in African Politics</i> , <b>Roberto Pedretti</b>
	50	Lewis DeSoto, <i>A Blade of Grass</i> , <b>Annalisa Oboe</b>
	51	Ananda Devi, <i>Il velo di Draupadi</i> , <b>Fulvia Ardenghi</b>
	53	Ananda Devi, <i>La Vie de Joséphin le fou</i> , <b>Francesca Torchi</b>
	53	Alexandra Fuller, <i>Scribbling the Cat</i> . <b>Nicoletta Brazzelli</b>
	55	Damon Galgut, <i>Il buon dottore</i> , <b>Itala Vivan</b>
	56	Ahmadou Kourouma, "Interculturel Francophonies", <b>Massimo Brunzin</b>
	58	Michela Manservigi, <i>African Style</i> <b>Francesca Romana Paci</b>
	59	Alexander McCall Smith, <i>Tears of the Giraffe, Morality for Beautiful Girls, The Kalahari Typing School for Men, The Full Cupboard of Life</i> , <b>Esterino Adami</b>
	62	Gcina Mhlophe, <i>Le storie di Mazanendaba</i> , <b>Annalisa Oboe</b>
	63	Jacques Rancourt, <i>Figures d'Haïti</i> <b>Alessandro Costantini</b>
	64	Ken Saro-Wiwa, <i>Foresta di fiori</i> <b>Tiziana Morosetti</b>
	66	Wole Soyinka, <i>Clima di paura</i> <b>Armando Pajalich</b>
	68	Segnalazioni
<hr/>		
AUSTRALIA	70	Matteo Baraldi e Monica Turci (a cura di), <i>Paesaggi australiani. Australian Landscape. Atti della giornata di studi sul paesaggio australiano</i> <b>Francesco Cattani</b>

- 71 Peter Carey, *My Life as a Fake* **Francesco Cattani**  
 72 Felicity Collins & Therese Davis, *Australian Cinema after Mabo*, **Armando Pajalich**  
 73 Alan Duff, *Jake's Long Shadow*, **Armando Pajalich**  
 74 Leslie Allen Murray, *Freddy Nettuno*, **Amanda Nadalini**
- 
- CANADA 78 Dionne Brand, *What We All Long For*, **Sara Fruner**  
 79 Maurizio Gatti, *Littérature amérindienne du Québec. Ecrits de langue française*, **Anne de Vaucher**  
 80 Branko Gorjup (ed.), *White Gloves of the Doorman – The Works of Leon Rooke*, **Francesca Romana Paci**  
 82 Eva-Marie Kröller (ed.), *The Cambridge Companion to Canadian Literature*, **Claudia Pelliconi**  
 83 Lola Lemire Tostevin, *Site-Specific Poems*, **Simona Bertacco**  
 85 Alice Munro, *In fuga*, **Laura Rascelli**  
 86 Régine Robin, *Cybermigrances. Traversées fugitives*, **Cristina Minelle**  
 88 George Szanto, *Second Sight*, **Antonio Sansone**  
 88 Segnalazioni
- 
- CARAIBI 90 Roland Brival, *Coeur d'ébène*, **Paola Ghinelli**  
 90 Erna Brodber, *The Continent of Black Consciousness* **Marianna Ottaviani**  
 92 Patrick Chamoiseau, *À bout d'enfance*, **Paola Ghinelli**  
 92 Merle Collins, *Lady in a Boat*, **Marianna Ottaviani**  
 94 Raphaël Confiant, *La Panse du chacal*, **Francesca Torchi**  
 94 Edwidge Danticat, *The Dew Breaker*, **Elisa Trolese**  
 95 Jean-Euphème Milcé, *L'alphabet des nuits*, **Paola Ghinelli**  
 96 V.S. Naipaul, *Literary Occasions*, **Roberta Cimarosti**  
 97 Caryl Phillips, *A Distant Shore*, **Mara Ghirardi**  
 98 *Paradis brisé. Nouvelles des Caraïbes*, **Francesca Torchi**  
 99 Segnalazioni
- 
- INDIA 102 Kamala Markandaya (1924-2004) **Alberta Fabris Grube**  
 103 Arun Kolatkar (1932-2004) **Arundhathi Subramaniam**  
 105 Meena Alexander, *Fault Lines. A Memoir* **Elisa Trolese**  
 106 Ahmed Ali, *Crepuscolo a Delhi*, **Alberta Fabris Grube**  
 107 Rupa Baiwa, *Il negozio di sari*, **Simonetta Lelli**  
 108 Maitrayee Chaudhuri (ed.), *Feminism in India*, **Sandra Huismana**  
 108 Anita Desai, *The Zigzag Way*, **Alberta Fabris Grube**  
 110 Manju Kapur, *A Married Woman*, **Alberta Fabris Grube**  
 111 Segnalazioni
- 
- INGHILTERRA 112 Nadeem Aslam, *Mappe per amanti smarriti*, **Francesco Cattani**  
 113 Hanif Kureishi, *My Ear at His Heart. Reading My Father*, **Morena Giraldo**  
 114 Linton Kwesi Johnson, *Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems*, **Francesca Giommi**  
 116 Manzu Islam, *Burrow*, **Esterino Adami**  
 117 Andrea Levy, *Small Island*, **Francesca Giommi**  
 119 Courttia Newland, *Snakeskin*, **Francesca Giommi**
- 
- IRLANDA 122 Joan Fitzpatrick Dean, *Dancing at Lughnasa*, **Giovanna Tallone**  
 123 Brian Friel, *The Home Place*, **Melita Cataldi**  
 125 Brendan Kennelly, *Familiar Strangers / New & Selected Poems* **Giuliana Bendelli**  
 127 Michael Longley, *Snow Water*, **Elena Cotta Ramusino**  
 128 James Clarence Mangan, *Selected Poems*, **Francesca Romana Paci**  
 131 Gerardine Meaney, *Nora*, **Maria Grazia Furnari**  
 133 Tom Murphy, *The Seduction of Morality*, **Donatella Abbate Badin**  
 134 J. O'Neill, *At Swim, Two Boys*, **Raffaele Cimino**  
 135 Linden Peach, *The Contemporary Irish Novel: Critical Readings*, **Claudia Pelliconi**  
 137 Shaun Richards (ed.), *The Cambridge Companion to Twentieth Century Irish Drama*, **Giovanna Tallone**  
 139 Colm Tóibín, *The Master*, **Carla de Petris**  
 141 Collana di poesia irlandese **Giuseppe Serpillo**  
 144 Segnalazioni
- 
- MALTA 148 Francis Ebejer, *The Maltese Baron... and I Lucian*, **Esterino Adami**
- 
- SCOZIA E GALLES 150 Gioia Angeletti, *Eccentric Scotland. Three Victorian Poets*, **Carla Sassi**  
 151 Sukhdev Sandhu, *London Calling. How Black and Asian Writers Imagined a City*, **Francesca Giommi**  
 152 Jackie Kay, *Why Don't You Stop Talking*, **Francesca Giommi**  
 153 Sara Marinelli, *Corpografie femminili. Gli sconfinamenti della scrittura in tre autrici scozzesi*, **Carla Sassi**  
 155 Harri Pritchard Jones, *I segni a margine*, **Giuseppe Serpillo**  
 155 Walter Scott, *I due mandriani*, **Massimiliano Morini**



# Alfredo Rizzardi

*Le poesie raccolte in queste pagine sono la testimonianza dell'affetto che amici e colleghi sentono per Alfredo Rizzardi fine letterato e persona squisita*

## Sandro Penna

*Scende la sera*

Scende la sera. Se resiste il verde  
sui prati e nel cielo l'azzurro  
verrà pure il momento  
in cui la sola luce  
sarà negli occhi del fanciullo antico.

(scelta da Silvia Albertazzi)

## Pier Paolo Pasolini

*Le ceneri di Gramsci*

Non è di maggio questa impura  
aria  
che il buio giardino straniero  
fa ancora più buio, o l'abbaglia  
con cieche schiarite ... questo  
cielo  
di bave sopra gli attici giallini  
che in semicerchi immensi fanno  
velo

alle curve del Tevere, ai turchini  
monti del Lazio ... Spande una  
mortale  
pace, disamorata come i nostri  
destini,

tra le vecchie muraglie l'autunnale  
maggio. In esso c'è il grigiore del  
mondo  
la fine del decennio in cui ci

appare

tra le macerie finito il profondo  
e ingenuo sforzo di rifare la vita;  
il silenzio, fradicio e infecondo ...

Tu giovane, in quel maggio in cui  
l'errore  
Era ancora vita, in quel maggio  
italiano  
Che alla vita aggiungeva almeno  
ardore,

quanto meno sventato e impura-  
mente sano  
dei nostri padri – non padre, ma  
umile  
fratello – già con la tua magra  
mano

delineavi l'ideale che illumina  
(ma non per noi: tu, morto, e noi  
morti ugualmente, con te, nell'u-  
mido

giardino) questo silenzio. Non  
puoi,  
lo vedi?, che riposare in questi sito  
estraneo, ancora confinato. Noia

patrizia ti è intorno. E, sbiadito,  
solo ti giunge qualche colpo d'in-  
cudine  
dalle officine di Testaccio, sopito

nel vespro: tra misere tettoie, nudi  
mucchi di latta, ferrivecchi, dove  
cantando vizioso un garzone già  
chiude

la sua giornata, mentre intorno  
spiove.

(scelta da Paolo Bertinetti)

## George Bowering

*Sweetly*

It hurts  
sweetly, sweetly  
with expectation  
of repose~

I am meat  
& blood, this is  
consciousness  
elsewhere~

This is not  
the cat on the porch,  
not an itch  
as they say~

One gets, inside  
a shirt, older,  
one tries to get over  
the hump~

But someone  
with no name, sweetly  
bends, just  
something, anything~

It is a pain  
in the neck, this  
visual age, this  
empty hand~

## Brian Brett

*Pietragalla*

There is the door, and these are  
the stairs  
of Pietragalla, a world I've never  
seen except  
in the photograph in my  
hand.  
Our history on paper, lost blood  
that

sailed to a new world eighty years ago.

Up from the cellar  
grandmother led the mule, and  
then down  
to the fountain for water.  
It's all gone now, the family house  
in ruins,  
our history elsewhere.

Once, Alfredo, we talked of food  
and stones,  
and this log-built home at the  
edge of the forest,  
where the sheep and the peacocks  
make their magic,  
and how easy it was to design food  
and history,  
but only if we did the work,  
laboriously moulding the stone  
that led  
to red ceramic counter tops next to  
the wood stove  
where I cooked fresh carrots from  
the garden —  
flavoured with a little butter and  
herbs.

It's easy, you repeated, because it's  
real.  
and like all easy things, so terribly  
difficult.

None of her children knew the  
stones of Pietragalla  
yet when my mother  
followed in the steps of her mother  
she found the shady grove of our  
family,  
and those who'd remained inside  
the dream,  
of the homeland,  
the feast of relations who remem-  
bered our clan  
with sweet figs and cheese and  
hard bread  
and those delicate little pastries  
whose name  
everyone had forgotten.  
History goes on without us  
but some remember history —  
the olive grove among the stones

### Valerio Bruni

Per Alfredo

Non dimentico  
la fiducia, lo sprone che mi hai  
dato  
mentre attraversavo la mia "linea  
d'ombra"  
Non dimentico  
i nostri rapidi pasti in trattoria  
fra un appello d'esame e l'altro,  
quando mi suggerivi i titoli per i  
miei libri.

Non dimentico quando mi prende-  
vi a braccetto,  
come si fa con un fratello minore,  
per condividere  
la gioia dei momenti felici e  
e lo scoramento di quelli difficili.  
Guardavi sempre avanti e.....  
in parte ho imparato la lezione,  
anche se non quanto tu ti saresti  
aspettato.

Non dimentico le serate ad Urbino:  
la tua casa trasudava di allegria, di  
finezza, di umanità e  
tu eri lì con noi, più giovane di noi;  
la tua non era ospitalità, era un  
*passerpartout*  
per la cultura, l'allegria, l'affetto, la  
generosità.

Non dimentico la visita alla  
Cappella degli Scrovegni:  
grazie a te è stata un'esperienza  
particolare; sono uscito inebriato  
da ciò che avevo visto e dalla  
marea di bellezza che ti aveva  
inondato di cui mi avevi fatto  
partecipe. Mi avevi fatto capire,  
mi avevi fatto sentire.

Dimentico che queste cose non le  
ho più,  
dimentico che non ci sei più, per-  
ché  
nel percorso rude e impervio del-  
l'esistenza seguo  
il corrimano dell'anima vellutato  
della tua finezza, del tuo calore,  
della sua sensibilità, del tuo esser-  
ci.

### Li-Young Lee

*Eating together*

In the steamer is the trout  
seasoned with slivers of ginger,  
two sprigs of green onion, and  
sesame oil.  
We shall eat it with rice for lunch,  
brothers, sister, my mother who  
will  
taste the sweetest meat of the  
head,  
holding it between her fingers  
deftly, the way my father did  
weeks ago. The he lay down  
to sleep like a snow-covered road  
winding through pines older than  
him,  
without any travelers, and lonely  
for no one.

*Mangiare insieme*

Cuoce al vapore la trota  
condita con schegge di zenzero,  
due fili d'erba cipollina, e olio di  
sesamo.

La mangeremo a pranzo col riso,  
fratelli, sorella, e mia madre che  
gusterà la carne più dolce della  
testa,  
tenendola tra le dita  
con destrezza, la stessa di mio  
padre  
settimane addietro. Poi si corico'  
a dormire come una strada ricoper-  
ta di neve  
addentrandosi tra abeti più vecchi  
di lui,  
senza viaggiatori, e solitaria per  
nessuno.

(scelta da Alide Cagidemetro)

### Anna Maria Carpi

a G.G.

Mi hai fatto pena quando soffrivi –  
non ci vedevi più, non ti reggevi –  
e che dicessi "dopo" e "voi farete"  
con un sorriso buono, come dire:  
anche senza di me.

A testa china eccoli tutti, ascoltano  
l'elogio funebre. Colpi di tosse in  
sala,  
qualcuno, estraneo, piange.  
La sala è piena, gente sulle scale.  
Credono che io che ti ero amica  
sia disperata, e non è vero niente.  
Era questo di te che non mi anda-  
va:  
la tua smania d'avere intorno  
gente.

Poi un giorno di pioggia in un  
negozio  
ti ho intravvista: un abito in vetri-  
na,  
del genere di quelli che portavi,  
di panno grigio, roba che durava,  
adatta a un'insegnante e a un  
corpo greve.  
Sembrava vivo, sembravi tu  
quando venivi a aprirmi, sulla  
porta,  
e poi stavamo insieme qualche ora  
come davanti al fuoco.  
Tu che credevi nelle istituzioni,  
nel sapere, nelle buone edizioni  
e nel significato laico della vita.  
Io non ci credo, o credo solo a trat-  
ti,  
ma mi rassicurava  
la tua fede quadrata,  
la tua pancia, gli occhiali, la risata.

E' davanti a quel panno, alla vetri-  
na  
che quella sera mi sono disperata.



**John Newlove**

*The Wind*

On this last desperate day  
when the enchanting devil and the  
formless hero  
embrace, when the wind in our  
minds  
is a maniac, when our flesh is slack  
as plastic, melted with desire  
let us see each other entire  
and exhausted by each other, turn-  
ing  
about and about to escape,  
as we have these months – then  
leave,  
dreaming what we might have been.

*Il vento*

In questo ultimo giorno disperato  
quando il diavolo incantatore e  
l'eroe informe  
si abbracciano, quando il vento  
nelle nostre menti  
si muove come maniaco, quando la  
nostra carne è  
plasmabile come plastica, che si  
scioglie con il desiderio  
vediamoci nella nostra interezza  
esausti l'uno dell'altro, pronti a  
voltarci indietro per fuggire,  
come abbiamo fatto in questi mesi  
– per poi partire  
sognando ciò che saremmo potuti  
essere.

(scelta e tradotta da Laura  
Cenacchi)

**John Donne**

*Resurrection, Imperfect*

SLEEP sleep old Sun, thou canst  
not have repast  
As yet, the wound thou took'st on  
friday last;  
Sleepe then, and rest; The world  
may beare thy stay,  
A better Sun rose before thee to  
day,  
Who, not content to'enlighted all  
that dwell  
On the earths face, as thou,  
enlightned hell  
And made the darke fires languish  
in that vale,  
As, at thy presence here, our fires  
grow pale,  
Whose body having walk'd on  
earth, and now  
Hasting to Heaven, would, that he  
might allow  
Himselfe unto all stations, and fill  
all,

For these three daies become a  
minerall;  
Hee was all gold when he lay  
downe, but rose  
All tincture, and doth not alone  
dispose  
Leaden and iron wills to good, but  
is  
Of power to Make even sinfull flesh  
like his.  
Had one of those, whose credulous  
pietie  
Thought, that a Soule one might  
deserne and see  
Goe from a body, 'at this sepulcher  
been,  
And, issuing from the sheet, this  
body seen,  
He would have justly thought this  
body a soule,  
If not of any man, Yet of the whole.  
*Desunt caetera*

(scelta da Fausto Ciompi)

**John Newlove**

*Autobiography*

I am a technician of the absurd.  
I am a comedian of death.  
I am the man your mother warned  
you against,  
I am the man my mother warned  
me against.

*Autobiografia*

Sono il tecnico dell'assurdo.  
Sono il commediante della morte.  
Sono l'uomo verso il quale tua  
madre  
ti metteva in guardia,  
Sono l'uomo verso il quale mia  
madre  
mi metteva in guardia.

(scelta e tradotta da Carla  
Comellini)

**Rino Cortiana**

in cima  
la cenere si è cosparsa  
una Maddalena in ginocchio  
con tutti i veli  
a coprire la testa e gli occhi  
scoppio  
di brace ancora  
- una  
*prece -*  
alla base

**Niyi Osundare**

da *Moonsongs*  
vi

Night after night  
The wind spreads out the sky

And the moon, too busy to sleep,  
snatches fleeting dreams in tunnels  
of nodding clouds,  
swaying so solemnly to the sum-  
mon  
of the drum  
of the drum  
so loud now with the membrane of  
the sun

And with its rhythm of rocks  
memory of meadows  
hieroglyph of hills  
with its dong-dong of dawn-and-  
dusk  
the moon lilt and laughs,  
a millennial tear standing hot  
in the amplitude of the eye

The tear bursts into brook  
ripens into river  
then gallops like a liquid mare  
towards the sea

All at dawn  
when the moon is a seasoned navel  
in the stomach of the sky.

vi

Notte dopo notte  
il vento spande l'orizzonte

E la luna, troppo piena per dormire  
afferra sogni effimeri tra tunnel  
di nuvole sonnolente,  
oscillando così solenne al richiamo  
del tamburo  
del tamburo  
così forte adesso, con la membrana  
del sole

E con ritmo di rocce  
ricordo di prati  
geroglifico di poggi  
col suo din-don d'albe e tramonti  
la luna ride a tempo  
e una lacrima millenaria le arde  
nell'occhio ampio

La lacrima sgorga in ruscello  
matura in fiume  
poi galoppa come liquida puledra  
verso il mare

Tutto all'alba  
quando la luna è un ombelico  
attempato  
nella pancia del cielo.

(scelta e tradotta da Pietro Deandrea)

**Seamus Heaney**

*da Clearances*

2-

Polished linoleum shone there.  
Brass taps shone.  
The china cups were very white and big –  
An unchipped set with sugar bowl and jug.  
The kettle whistled. Sandwich and teascone  
Were present and correct. In case it run,  
The butter must be kept out of the sun.  
And don't be dropping crumbs.  
Don't tilt your chair.  
Don't reach. Don't point. Don't make noise when you stir.

It is Number 5, New Row, Land of the Dead,  
Where grandfather is rising from his place  
With spectacles pushed back on a clean bald head  
To welcome a bewildered homing daughter  
Before she even knocks. 'What's this? What's this?'  
And they sit down in the shining room together.

2 -

Lì il linoleum era lucido e splendente, i rubinetti d'ottone lucidi.  
Le tazze di porcellana erano bianchissime e grandi –  
Il servizio buono con la zuccheriera e il bricco.  
Il bollitore sul fuoco fischiava.  
Tartine salate e dolci  
Erano al loro posto come si deve.  
Per non farlo sciogliere,  
Bisogna tenere il burro all'ombra.  
E non smollicare. Non dondolare sulla sedia.  
Non ti servire per primo. Non indicare col dito. Non far rumore  
[col cucchiaino.

E' il numero 5 di Via Nuova, Terra dei Morti.  
Il nonno si sta alzando dal suo posto  
Con gli occhiali sollevati sulla testa calva  
Ad accogliere una figlia che torna a casa disorientata,  
Prima quasi che bussi, "Che c'è? Che c'è?"  
E si siedono accanto nella stanza lustra.

3 –

When all the others were away at Mass

I was all hers as we peeled potatoes.  
They broke the silence, let fall one by one  
Like soldier weeping off the soldering iron:  
Cold comforts set between us, things to share  
Gleaming in a bucket of clean water.  
And again let fall. Little pleasant splashes  
From each other's work would bring us to our senses.

So while the parish priest at her bedside  
Went hammer and tongs at the prayers for the dying  
And some were responding and some crying  
I remembered her head bent towards my head,  
Her breath in mine, our fluent dipping knives –  
Never closer the whole rest of our lives.

3 –

Quando tutti gli altri erano a Messa  
Io ero tutto suo, mentre pelavamo le patate.  
Lasciate cadere una a una rompevano il silenzio  
Come lacrime di stagno dal saldatore.  
Magra consolazione tra noi, cose da condividere  
Splendenti in un secchio d'acqua pulita.  
E giù altre ancora. Gradevoli piccoli spruzzi  
Del lavoro comune ci riportavano alla realtà.

Perciò quando il parroco al capezzale di lei  
Si dava un gran da fare con le preghiere per i moribondi,  
E qualcuno rispondeva, qualcun'altro piangeva,  
Io ricordavo la testa di lei china verso la mia,  
Il suo alito nel mio, i coltelli che tagliavano spediti –  
Mai più tanto vicini in vita nostra.

(scelta e tradotta da Carla de Petris)

**Claude Beausoleil**

*Destin*

La langue est un destin  
Au coeur du temps qui passe  
Elle vous prend dans ses bras  
Pour dire tous les efforts  
Vos désirs d'amour

Les petits chants de l'aube  
L'austère nuit d'hiver  
Ou le travail qui vient  
Le rire de l'amertume  
*L'incessante origine*  
Des projets en chacun

*Destino*

La lingua è un destino  
Nel mezzo del tempo che scorre  
Nelle sue braccia ti avvolge  
Per confidarti ogni sforzo  
Le tue brame d'amore  
I canti minuti dell'alba  
L'austera notte d'inverno  
O il lavoro che si avvia  
Il riso e l'amarrezza  
*L'incessante origine*  
Dei progetti in ciascuno di noi

*Oubli*

La langue est notre histoire  
Fragmentée d'amnésie  
Elle tient entre ses silences  
Les eaux et les révoltes  
Et si elle vous parle d'un écho  
transitoire  
C'est qu'elle sait les effets  
D'un oubli collectif

*Oblio*

La lingua è la nostra storia  
Di amnesia frammentata  
Racchiude tra i suoi silenzi  
Le acque e le rivolte  
E se ti parla di una eco transitoria  
E' perché sa gli effetti  
Di un oblio collettivo

(scelta da Anne de Vaucher)

**ManjuKapur**

*Birds*

In my dream  
Women flew  
Larger than any  
Birds I had seen.

They flew high  
They flew together  
Over trees  
And dry, dusty land.

They came back, some  
After years, with water  
Careful in their beaks  
For those who had  
Forgotten how to fly.

(scelta da Alberta Fabris Grube)

**Marco Fazzini**

... non ricordano nulla, sono niente,  
vapori fluttuanti in una mente  
turbata per la sorte che ci attende  
tutti: tornare ad essere la polvere  
vana che il vento alza ammucchia e  
spiana.

Non rimane che l'attesa  
a ora tarda di barcane  
a mezzaluna sopra i rostri  
di un deserto inaspettato.  
Di null'altro che il ricordo  
è la vita un acumine di polveri.

Il corpo d'un poema  
bilancia a malapena  
il carico di vita  
all'altro piatto.  
Solo l'inganno dei pesi  
pareggia il conto con le stelle.

**Anne Michaels**

*Memoriam*

In sedie da giardino sotto le stelle.  
Sul pontile  
a mezzanotte, un'ancora gli abiti  
invernali,  
ci abbandoniamo sullo schienale a  
leggere il cielo. Il tuo volto bianco  
nel grembo di luce, la pelle elettrica  
del lago.

Viaggiando verso casa da  
Lewiston, azzurra e piena, la luna  
su una sponda dell'autostrada. Là,  
o nella tua cucina a mezzanotte,  
ovunque ci sediamo  
nell'umida oscurità, continuiamo a  
seppellirli  
sotto la stessa luminosa impronta  
del pollice.

I morti ci lasciano affamati con la  
bocca piena di amore.

Le loro pietre sono sale e segnano  
dove guardiamo indietro.  
La mano di tua madre che sbuca  
da una manica vuota,  
ti raschia il palmo della mano,  
tirando fuori il sangue.  
Tua zia in un cimitero ebraico in  
Polonia,  
il volto un pugno permanente di  
dolore.  
Il tuo primo amico, Saul, morto  
prima che  
tu potessi dir perdono.  
Quando a nove anni piangevo per  
un sogno  
dicesti parole che nascosero la mia  
paura.  
Sopra di noi la famiglia continuò a

dormire,  
la bocca aperta, le mani chiuse  
come pergamene.  
Vent'anni dopo le tue lacrime mi  
bruciano dietro la gola.  
La memoria tiene una mano nella  
tomba fino al polso.  
La terra è frantumata dal tuo pugno  
sotto il nero vaglio del cielo.  
Rimaniamo orfani, uno a uno.

Sulla spiaggia del lago Superiore,  
mi trovasti  
dov'ero da ore, tagliata dall'affila-  
to orlo dell'acqua.

Ti fermasti a venti metri di distanza.  
Ciò che accadde in quella quiete  
diceva:  
non ho niente da darti.

All'imbrunire, la foresta di betulle  
è una spiaggia d'ossa.  
Ho estratto pietre dalle nere  
tasche della terra,  
ho sentito il peso della loro spos-  
satezza - consumate,  
esaurite dal loro sonno nella terra.  
Ho scritto sulla mia pelle con il  
loro nero sudore.

Il leggero movimento del lago si  
placa nella luce che muore.  
Tra poco le piccole bocche delle  
stelle, l'azzurra bocca della luna.

Non ho niente da darti, niente da  
portare,  
qualche parola per ridurre la mia  
paura, per dirti  
mi hai dato questo.  
La memoria insiste con la sua voce  
di mare,  
mormorando dalla sua cava d'ossa.  
La memoria ci avvolge  
come la conchiglia avvolge il mare.  
Niente da portare,  
qualche pietra da mettere nelle  
nostre tasche  
per dare peso a ciò che abbiamo.

(scelta e tradotta da Laura Ferri)

**Patrick Friesen**

*since the last birth*

naked from sleep you bend toward  
the sink  
cup your hands with cold water  
and splash your face  
you raise your head and wake into  
the morning

but in the mirror is someone  
behind your eyes  
beard dripping and eyes bluer than

you've ever seen  
you stand there in the flesh that is  
not you

you have not seen your self since  
the last birth  
and you don't wonder after the first  
shock  
you only ask where you've been so long

one face you touch and you reach  
for the other  
you are standing in a room in the  
world  
when the door behind you opens

**Kostantinos Kavafis**

*Itaca*

Se per Itaca volgi il tuo viaggio,  
fa' voti che ti sia lunga la via,  
e colma di vicende e conoscenze.  
Non temere i Lestrigoni e i Ciclopi  
o Positone incollerito: mai  
troverai tali mostri sulla via  
se resta il tuo pensiero alto, e  
squisita  
è l'emozione che ti tocca il cuore  
e il corpo. Né Lestrigoni o Ciclopi  
né Positone asprigno incontrerai,  
se non li rechi dentro, nel tuo  
cuore,  
se non li drizza il cuore innanzi a te.

Fa' voti che ti sia lunga la via.  
E siano tanti i mattini d'estate  
che ti vedano entrare (e con che  
gioia  
allegra!) in porti sconosciuti prima.  
Fa' scalo negli empori dei Fenici  
per acquistare bella mercanzia,  
madrepore e coralli, ebani e ambre,  
voluttuosi aromi d'ogni sorta,  
quanti più puoi voluttuosi aromi.  
Recati in molte città dell'Egitto,  
a imparare dai sapienti.

Itaca tieni sempre nella mente.  
La tua sorte ti segna quell'approdo.  
Ma non precipitare il tuo viaggio.  
Meglio che duri molti anni, che  
vecchio  
tu finalmente attracchi all'isoletta,  
ricco di quanto guadagnasti in via,  
senza aspettare che ti dia ricchezze.  
Itaca t'ha donato il bel viaggio.  
Senza di lei non ti mettevi in via.  
Nulla ha da darti di più.

E se la trovi povera, Itaca non t'ha  
illuso.  
Reduce così saggio, così esperto,  
avrà capito che vuol dire un'Itaca.

(scelta da Vita Fortunati e Elena  
Lamberti)

**Patrizia Valduga**

da *Requiem*

XV

Il cuore sanguina, si perde il cuore  
goccia a goccia, si piange interior-  
mente,  
goccia a goccia, così, senza  
rumore,  
e lentamente, tanto lentamente,  
si perde goccia a goccia tutto il  
cuore  
e il pianto resta qui, dentro la  
mente,  
non si piange dagli occhi, il pianto  
vero  
è invisibile, qui, dentro il pensiero.

XXV

Nell'azzurro e nell'oro, nella gloria  
d'oro del mezzogiorno risplen-  
dente,  
come un eroe va verso la vittoria,  
sacro, immobile innominabil-  
mente,  
varchi la notte e fermi la tua storia,  
e fermi il sole d'oro eternamente  
nel cuore forte che li terrà forte  
per tutta la durata della morte.

**W. H. Auden**

*Stop all the clocks*

Stop all the clocks, cut off the tele-  
phone,  
Prevent the dog from barking with  
a juicy bone,  
Silence the pianos and with muf-  
fled drum  
Bring out the coffin, let the mourn-  
ers come.

Let aeroplanes circle moaning  
overhead  
Scribbling on the sky the message  
He Is Dead  
Put crepe bows round the white  
necks of the public

doves,  
Let the traffic policemen wear  
black cotton gloves.

He was my North, my South, my  
East and West,  
My working week, and my Sunday  
rest,  
My noon, my midnight, my talk, my  
song;  
I thought that love would last for  
ever: I was wrong.

The stars are not wanted now: put

out every one;  
Pack up the moon and dismantle  
the sun;  
Pour away the ocean and sweep up  
the woods;  
For nothing now can ever come to  
any good.

(scelta da Sara Fruner)

**Dylan Marlais Thomas**

*Lie still, sleep becalmed*

Lie still, sleep becalmed, sufferer  
with the wound  
In the throat, burning and turning.  
All night afloat  
On the silent sea we have heard  
the sound  
That came from the wound  
wrapped in the salt sheet.

Under the mile off moon we trem-  
bled listening  
To the sea sound flowing like  
blood from the loud wound  
And when the salt sheet broke in a  
storm of singing  
The voices of all the drowned  
swam on the wind.

Open a pathway through the slow  
sad sail,  
Throw wide to the wind the gates  
of the wandering boat  
For my voyage to begin to the end  
of my wound,  
We heard the sea sound sing, we  
saw the salt sheet tell.  
Lie still, sleep becalmed, hide the  
mouth in the throat,  
Or we shall obey, and ride with you  
through the drowned.

(scelta da Giuliana Gardellini)

**Jean Greenberg**

*Night rain*

Falling asleep reading Susie  
Moloney's  
*A Dry Spell*, where the rainmaker  
has just come to town and the  
banker  
who hired him may fall in love  
so far they have met in the corn-  
field at night  
and he gave her a handful of rain  
as proof and hint of things to come  
the smell of rain in his footsteps  
wherever he walks  
an unfamiliar smell  
after four years of drought

this genre unfamiliar to me  
the codes for anticipation of the  
supernatural  
unknown

In my bed in the middle of the  
room  
I am awakened by cool cool rain  
striking my naked body  
needles testing every nerve  
the storm penetrating  
my hot night window  
lightning as close as love  
and brighter  
the most fun this old body's had  
in fourteen years

I get up to close the window  
I must think of the antique lace  
I bought  
to cover the antique dresser  
I inherited  
I must think of what lies  
between me and the storm.

*September morn*

These mornings. These golden  
September mornings  
in Alexandra Park, some days a  
light fog  
lifting. We do our Chinese exercis-  
es. Afterwards,  
coffee before work. Reading each  
other  
stories we write for the occasion,  
stories of past  
love, past pain, the best and the  
worst  
of ourselves. Giving them to each  
other without  
conditions. Yesterday  
you rode toward me on your bike  
but I saw  
you on a horse. I saw myself run-  
ning towards you in slow  
motion, arms outstretched, a  
cliché  
the only way to tell the truth. I  
wanted to run to you  
if only as a joke but I held back.  
You  
said: "It's a moderately glorious  
morning." Through the park  
through the big old trees all gold  
and red and green  
to the Lost Camel cafe, life as deli-  
cious and  
mysterious as the words on the  
sandwich board  
outside: "The damn horse tripped  
me." If we never  
touch, if we never go beyond  
this, it will have been enough for  
me. Now. This September morn.

**Diane Keating**

*Summer Solstice*

To lie motionless, a lizard  
The sun piercing my skin  
Light rushing the green  
Wilderness, my body.

To run across meadows, mud  
under my feet for cures  
My thighs ensuring  
Crops and fat cattle

To dig forgotten messages  
from the roots of white oak  
my shade folding into a crow  
crying too far, too far.

To soar through my mind  
Leaving broken mirrors—  
shadowless, free, I'm lost  
in these splinters.

**Patrick Lane**

*Infidelity*

Under the rain, under the spare  
trunks of Indian plum,  
the faded rust of redwood needles  
and the moss  
grown thick from the winter feast  
of weather. On his knees  
he picks the flat needles splayed  
there, gathering them  
in the way he remembers the monk  
in the old garden  
gathering, his quiet in Kyoto, and  
leaning down after sweeping  
with a bamboo rake and picking up  
a single needle,  
placing it on a swept pile, then  
turning, going up  
a worn path that followed the thin  
creek, and gone.  
It was so much what he had imagined  
in the old poems  
of Issa, a kind of stillness, perfection  
being  
what distracts us in the moment,  
something forgotten  
in the ordinary harmony we strive  
for and almost reach.  
That is why he is on his knees  
cleaning the garden.  
He is thinking of his dream, how  
he was gentle with her,  
touching only the curve of hair  
above the pale shell  
of her ear, the dampness there.  
And then the wind  
and the going out into the last  
dark, and beginning  
the clearing away, his eyes a mist,  
how he remembered  
that, on his knees, one needle and

then another, thinking  
it is what the old know, a slight  
turning, something  
not seen, and reaching back for  
what was left behind on the green  
moss, something fallen, under the  
rain.

**Guy Lydster**

**Round Trip**

take off  
accelerating northern skies  
induce a glance over the shoulder  
4:30 am  
a garbage truck blocking a dark-  
ened artery  
Neptune, waiting for a wave of  
sunlight,  
Framed by the window taxiing  
Towards the airport  
vacant streets  
meditative porticoes  
interior engines overheating  
Faster and faster still  
Turn the watch hands  
Over Holland the patient windmills  
Siphoning the sea winds  
The breast of the steel bird soaring  
The italic boot buried by cloud  
hem  
Drawn now over Atlantic slate  
Babel Europe hushed by the realm  
Above its towers  
A restful language for a universal  
space  
silence extending into empire  
until a visual announcement :  
Greenland  
Rippling out white messages  
Spearing the void  
The splintered alfabet of islets  
tossed  
At the great deaf chunk of Baffin  
Island  
Terrifying yet more affable  
Than that epic of tundra  
called Canada  
inhospitable eyes and mouths  
Of The Rocky mountains  
Ever crouched  
raised fur  
battered spine lengthening  
an inextractable secret all the way  
to the Pacific  
levelling out beyond the imminent  
open arms of the family landscape  
brothers  
and parents  
  
a 14 year absence in fast flashback  
my fathers glance was an absence  
like the Rockies cataracted by  
cement towers  
the eloquent peaks blindfolded away  
the terrace jutted out

into the cavity of water, edifice and  
land  
a niche of grey civilization,  
in that suspended house  
called Vancouver  
I glimpsed my distant home  
The spectre of San Petronio  
Bolognese streets narrating the  
history of dust  
Proliferating porticoes  
In the void  
pierced  
by the steel albatross  
the lowering forests  
the race of evergreens to the  
seashore  
the ill humoured mists of moody  
Indian gods  
still active in the city centre  
I saw it all  
Ahead of me  
in perspective  
at the end  
Of the runway.

**Ada Negri**

*I Canti dell'Isola*

Sette fiammelle di barche che  
vanno a pescare:  
l'Orsa Maggiore è caduta, è caduta  
nel mare.

L'Orsa Maggiore cammina nel  
chiaro di luna  
Lungo i sentieri dell'acque cercan-  
do fortuna.

"Sette fiammelle dell'Orsa, che  
andate a cercare?"  
"Donna, cerchiamo un fanciullo  
perduto nel mare.

Forse non è più nel mare, è nella  
montagna:  
forse a quest'ora dorme, all'ombra  
di Maternagna.

Noi chiederem la sua grazia alla  
bianche Sirene:  
come può viver la madre che ha  
perso il suo ben?"

"Se quel fanciullo trovate per cale  
o per grotte  
vi darò tutte le rose sbocciate stan-  
otte:

vi darò tutte le perle che in grembo  
alle foglie  
fino al mattino la fresca rugiada  
raccolgie:

vi tesserò col mio canto la magica via  
che vi riaddua fra gli astri, lassù,  
in compagnia."

Sette fiammelle di barche che vanno a pescare:  
L'Orsa Maggiore è caduta, è caduta nel mare.

(scelta da Giulio Marra)

**Isabelle Miron**

*Incidences*

maintenant l'été délie mes membres  
et les arbres déjà sèment leur ombre verte  
dans la lumière crue du matin  
le nez collé sur la vitre j'espace peu à peu les images en noir et blanc d'un vieux film à souvenirs où ta démarche claire se cristallise éclate en tessons pendant que la buée s'achemine sur la vitre j'aperçois les couleurs disparates de la rue et de nouveau entre le monde et moi cet éparpillement silencieux du temps à venir

(scelta da Paola Mossetto)

**Catherine Owen**

*Effigy*

Ur-hands once rounded you, pawed from clay and mire a likeness, of what grave mien? Cat- fish whiskered, portentous, stolid as revolution transfixed by its marching, its long vigil for justice. You canine tumulus! Carved hard from your heritage, stuck with aplomb in the middle of Nothing. I have begged you, Sphinx-dog, to let me pass, even though

I do not know the answer to what walks on four legs: morning, siesta, night (its bayed-at sirens, its steamy humps behind hydrants.) If only, for a moment, I could be inhuman as you are, a million centuries in your posture, eyes bright as boneyards, as shameless.

**Earle Birney**

*Vancouver Lights*

About me the night moonless wimpler the mountains, wraps ocean, land, air, and mounting sucks at the stars. The city throbbing below, webs the sable peninsula: Streaming, the golden strands overleap the seajet, by bridge and buoy vault the shears of the inlet, climb the woods toward me, falter and halt. Across to the firefly haze of a ship on the gulf's erased horizon roll the lambent spokes of a restless lighthouse.

Now through the feckless years we have come to the time when to look on this quilt of lamps is a troubling delight. Welling from Europe's bog, through Africa flowing and Asia, drowning the lonely lumes on the oceans, tiding up over Halifax, now to this winking, outpost comes flooding the primal ink.

On this mountain's brutish forehead with terror of space I stir, of the changeless night and the stark ranges of nothing, pulsing down from beyond and between the fragile planets. We are a spark beleaguered by darkness; this twinkle we make in a corner of emptiness, how shall we utter our fear that the black Experimentress will never in the range of her microscope find it? Our Phoebus. Himself is a bubble that dries on Her slide, while the Nubian wears for an evening's whim a necklace of nebulae.

Yet we must speak, we the unique glow worms. Out of the waters and rocks of our little world we cunningly conjured these flames, hooped these sparks by or will: From blankness and cold we fashioned stars to our size, ruled with manplot the velvet chaos and signalled Aldebaran. This must we say, whoever may be to hear us, if murk devour,

and none weave again in gossamer:

These rays were ours, we made and unmade them. Not the shudder of continents doused us, the moon's passion, nor crash of comets. In the fathomless heat of our dwarfdom, our dream's combustion, we contrived the power, the blast that snuffed us. No one bound Prometheus, Himself he chained and consumed his own bright liver. O stranger, Plutonian, descendant, or beast in the stretching night – there were light.

*Le luci di Vancouver (1941)*

Intorno a me la notte senza luna scherma le montagne, avvolge oceano, terra, aria, e ascende a succhiare le stelle. Sotto di me la città pulsante innerva la penisola fosca. Scorrono le ramificazioni d'oro a sorvolare il giiatetto del mare, fra ponti e boe volteggiano sopra le lame dell'insenatura e salgono i boschi verso di me, tremano e si fermano. Fino alla lucciola nebulosa di una nave sulla linea abolita dell'orizzonte rotolano i fasci lambenti della luce di un faro incessante.

Ora lungo gli anni dell'incoscienza siamo arrivati al tempo in cui guardare questa trapunta di lumi è un piacere inquieto. Sgorgando dalla palude d'Europa, fluendo attraverso Africa e Asia, sommergendo le luci solitarie sugli oceani, alta marea su Halifax, arriva ora a questo luccicante avamposto l'onda dell'inchiostro primigenio.

Sul fronte di queste montagne brute al terrore dello spazio mi desto, della notte immutabile e delle distese assolute di nulla, che pulsano su di noi da oltre e negli spazi fra i fragili pianeti. Siamo una scintilla cinta d'assedio dal buio; questo bagliore lo produciamo in un angolo del vuoto, come potremo dire la nostra paura che la nera Sperimentatrice non lo scopra mai nel fuoco del suo microscopio? Il nostro Febo

lui stesso è una bolla che secca sul vetrino, mentre il nubiano porta al collo per capriccio di una sera una collana di nebulose.

Ma noi dobbiamo parlare, noi le uniche noctiluche. Fuori dalle acque e scogli del nostro piccolo mondo abbiamo astutamente suscitato queste fiamme, emesso queste scintille della nostra volontà. Da freddo e vuoto abbiamo foggato stelle a nostra misura, regolato su disegno umano il caos di velluto e inviato segnali su Aldebaran. Questo dobbiamo dire, chiunque ci sia che ascolti, se l'oscurità divora, e nessuno intesse più filo di garza: Questi

raggi erano nostri, noi li abbiamo fatti e disfatti. Non il sussulto dei continenti ci ha spento, la passione della luna, o l'urto delle comete. Nello smisurato calore della nostra nanità, nella combustione del sogno, siamo riusciti a trovare l'energia, l'esplosione che ci ha estinto. Nessuno ha legato Prometeo, lui stesso si è incatenato. E ha consumato il suo fegato fresco. O straniero, plutoniano, discendente, o bestia nella notte che si estende – c'era la luce.

(scelta e tradotta da Francesca Romana Paci)

### Derek Walcott

#### Star

If, in the light of things, you fade real, yet wantonly withdrawn to our determined and appropriate distance, like the moon left on all night among the leaves, may you invisibly delight this house; O star, doubly compassionate, who came too soon for twilight, too late for dawn, may your faint flame strive with the worst in us through chaos with the passion of plain day.

#### Stella

Se, alla luce delle cose, sfumi vera, ma schiva ritirandoti alla nostra consona e debita distanza, qual luna lasciata lì acce-

sa notte intera nel fogliame, possa tu, non vista, allietare questa casa; Oh stella, pietosa doppiamente, ché spuntasti ben prima del tramonto, ben dopo l'alba, la tua fiammella possa combattere il peggio dentro noi a varcare il caos con la frenesia del pieno giorno.

(scelta e tradotta da Armando Pajalich)

### Luisa Pantaloni

#### Lesson of a Master

It all started from you.  
I would listen enthralled  
While you read out loud  
With a voice so magic, oh  
My heart swoons in remembrance

Melville, Dos Passos, Pound, T.S. Eliot, MacLeish, e.e.cummings, Auden, Spender, Yeats...  
How I loved them all, reading their lines to myself  
An undiscovered country  
A realm of gold and dreams  
Food for my hungry spirit

Hoerensucht.

Master-emotion.  
I miss your eyes, you said once.  
Let me look into the innocent, intelligent eyes  
of this young girl, you said.

You charmer. In our old age, we once walked side by side  
Back from the Department, feeling togetherness.

Ols Creole Days

This much I owed you

### Cristiana Pugliese

#### Nobody Else, Little One

Ask me what I would do  
If I were given back  
Five minutes,  
Only five minutes,  
Of my past:  
I would spend them  
With you, little one.

We could walk in the park,

Or lie on the sofa  
Your head on my lap,  
Or we could play  
Your favourite game: I  
Anything would do, little one,  
If we were together again.

You are my only reason  
For hope of an after-world,  
To have your eyes alive with light  
Scanning the horizon  
Waiting for me.

### George Herbert

#### The Collar

I struck the board and cried, "No more;

I will abroad!

What? shall I ever sigh and pine?  
My lines and life are free, free as the road,

Loose as the wind, as large as store.

Shall I be still in suit?

Have I no harvest but a thorn  
To let me blood, and not restore  
What I have lost with cordial fruit?

Sure there was wine

Before my sighs did dry it; there was corn

Before my tears did drown it.

Is the year only lost to me?

Have I no bays to crown it,  
No flowers, no garlands gay? All blasted?

All wasted?

Not so, my heart; but there is fruit,  
And thou hast hands.

Recover all thy sigh-blown age  
On double pleasures: leave thy cold dispute

Of what is fit and not. Forsake thy cage,

Thy rope of sands,  
Which petty thoughts have made,  
and made to thee

Good cable, to enforce and draw,

And be thy law,

While thou didst wink and wouldst not see.

Away! take heed;

I will abroad.

Call in thy death's-head there; tie up thy fears.

He that forbears

To suit and serve his need,

Deserves his load."

But as I raved and grew more fierce and wild

At every word,

Methought I heard one calling, *Child!*

And I replied, *My Lord.*

(scelta da Rossella Resta)

**Linda Rogers**

*Carry the Word*

Every autumn, their granddaughter says the garden is a cake lit up with birthday trees the wind blows crimson and gold, a bed of leaves the old lovers lie down on to make their wishes. Every autumn, they hope for the same thing - that geese will always mate for life.

Every autumn, when geese fly south to mate, the old gardeners fall in love with the world all over again. They rake their leaves in piles that spell LOVE so geese can read them, and wonder if birds, who move from hemisphere to hemisphere, carry the word in their beaks and plant it in gardens all over the world.

There is still so much work left to do: mowing the lawn for the last time, pruning the last roses of summer, picking apples before the first frost, turning over the compost before the bickering of incompatible vegetables and flowers combusts. What do the flowers say about the humans when they sit on their medieval bench planted with chamomile and watch the sun go down?

Do they, having the wisdom of flowers, want to tell the old gardeners there is never a last time for the garden or for men and women who still lie down in the grass to make love?

**Joe Rosenblatt**

*A Gustable Journey*

An inverted sky - the ocean is spitting raindrops as crowds of minnows undulate in a silvery storm. Their flesh is being served in a cabin of the sea but I've not been invited in to taste

those tears fragments of my life flash before me and dissolve in kissing mouths of salmon on a gustable journey; these are the final sentences of a grim biography. Mother Sleep, indomitable, scribbles out my dream.

Everything is eaten : I see gristly jaws everywhere. Even caviar precepts are devoured in their nursery; so it goes with minnow stars in the sky of my skin mobbed by ghostly fish along a reef of immortality.

Evening, in envy I gaze into your twinkling mouth there are no horizons in the nibbly joys of eternity.

**Allan Safarik**

*Hymn for the Last One Left on the Earth*

This is the song of emptiness when every living thing Perishes in the burnt forest, on molten rivers of stone The bleak song of bad water and poison air That snuffed us, unable to breathe in our beds The victory of nuclear power plants Black rain falling on dominate city states of war The nautical ballad of poisoned barren seas Of cloned man-made-fish swimming in pens The death song, anthem of the paririe farmer Under the genetic master investors on Wall Street The whistling tune of the traveler leaving on the bus Before the boss finds the cash missing The song without glory that asks forgiveness For taking more than the earth had to give The simple song of the believer who desires paradise But feels unworthy because of all the bloodshed. This is the bitter /sweet song at the end of time when God Sets all the birds in the sky down on a branch in heaven.

**Ron Smith**

*Words Compose You*

Words compose you, words as rare and beautiful as the Sanskrit songs you speak softly from beyond this wall that separates us. Maya, you whisper. Truth that devours flesh. Communion before the light. What spells you cast. What forbidden image slips through your hands and falls to the floor to be swept away and tossed into the fire of invisible completions? Does the scent of spices rise in the flames? How quickly passions fade in absence. Agni, god of fire and transformation, I see smoke climbing to the heavens. Toward the mutable clarity of form. A dry moon shines in a dark sky. What might we say: that we are beloved when we know that to speak is divine.

**Jane Urquhart**

*Venetian Gondoliers at Versailles*

Their Republic opened out towards the sea. Long fingers extended to the lagoon. They returned by different routes in a city like a maze.

Here they sail over a false lake, a captive canal. Still waters go nowhere. They encounter edges. Women won't call to them from balconies. No one speaks of flowers...or the moon.

And winter comes too soon. Skins bleach. Bones swell up with dampness and the cold. Boats are frozen in a corner of the garden.

They wish for raw confusion. Buildings that press back the sun; bridges that teem with circumstances. Not the knives of the doctors, bleeding winter diseases, the cold eyes of women bored by the court.

Sometimes at night they dream that their bloodstreams have become canals, moving outwards, to the sea. Their lost city, carried here inside the prison of their bodies.

They've forgotten the songs they used to sing.



# Inediti

March 7, 2004, Port-au-Prince

Central Prison

For Romulus, the awakening came from within the damp and dank corners of a jail cell, from the emanations of urine, human and bestial feces ground into the dirt floors, from the brick size opening up above that allowed in a small square of light, letting the prisoners know when the sun rose and night fell. It was only this square of light that gave them a sense of time. Some counted off the days by etching lines into the pitted walls of the cell while others let the days run one into another with abandon, without a sense of ever being able to wake from the nightmare of their incarceration. For Romulus, awakening came in the form of muscle tremors, stomach spasms, and hallucinations. The tissues binding his muscle and cartilage hungered for an infusion of narcotics – cocktails of prescribed and unprescribed drugs – cocaine, heroin, anti-depressants, uppers – anything Romulus could get his hands on. But for one hundred and eight six days, his hands had had nothing to grasp on the regular schedule he had grown accustomed to – not the comforting smoothness of a small pink pill or the cool plastic cylinder of a needle case. His hands roamed the puckered and uneven walls next to his cot as he tried to grasp the outline of a face floating there, then clung to his body frame when the convulsions shook him so hard that he felt the bones of his vertebrae lurch back and forth and up and down into his cranial sockets as if ready

...Angels

Myriam J. A. Chancy

to leap from his body and leave the flesh behind. Once in a while, some heady substance would find its way to the cell, make its way to his cot, and for a few days he would be his old self again, bleary-eyed, smiling, stoned, feet on the ground, elbows on his knees, hands cavorting in the air above his thighs as they animated a story of his travels while a prisoner listened at his feet or while others turned away from his suffocating self-importance in a cell too small to hold them all and defecated against the walls in silent protest. There wasn't much room for movement or for heroics.

Romulus didn't seem to notice the turned backs. He attended only to the faces upturned towards his as he spoke with authority of things he had seen even as his tongue became thick and unintelligible, even as he lost track of the events in the tale he was telling and grew silent as the drug took over and left him happily speechless. He only seemed to notice the punctuated indifference of some of the men in the cell, when the drugs leached from his system and left him, insomniac, craving for more. He would have drunk his urine if there had been any privacy in the cell, in case the drugs were still lurking in the warm liquid. These were desperate times.

When the doors of the cells were broken open, he had been sitting there in doubtful company for five

hundred and thirty four days. He had counted each and everyone without pencil and paper, without scratches on the wall. He had a head for numbers. Every good drug addict needed to be able to count, how many pills, how many possible hits, how many highs, and how many hours between, how many days to the next drop, the next payment, the next OD, the next stomach pumping, the next withdrawal, the averted deaths. The minutiae of time became a science, a honed sequence of small events towards ecstasy, briefly experienced and furiously repeated over and over again in a frenzied pantomime that gave the illusion of having a worthy goal. It was like a job except that it didn't pay very well but it did take up a lot of time so time had to be made an ally. It was all that would remain after the wives had gone, taking their children with them, and the friends with that look of disgust and despair on their righteous faces. Romulus could do without the lot of them. He thought this even in the jail cell, surrounded by men he was sure had committed heinous acts against humanity and nature.

On the last of those five hundred and thirty four days, even with the occasional haze of his drug-addled mind, an empty pocket of time forced him to think about those who had once peopled his life, the stadium seats he had filled with fans, the money he had made from records that had gone platinum in the Caribbean and in Europe (he'd never tried to rule the North American market: it was too vast, too fast, even for his adrenaline-driven life), Romulus had an

uncommon realization. He lay there on his cot and realized that beyond the drugs, he had had no life whatsoever for at least twenty years.

It was a sad moment, an empty realization that someone of his intelligence should have deciphered earlier had he not been thinking of the next hit, the next score, of the little bags of dust floating in his suitcases, many of which had mysteriously gone missing from this last transaction which was why he had found himself penned in between steel bars and an impacted floor or red dirt.

When the doors were flung open by the men in military garb, he was too sad to stand and walk out with the others who jubilantly jumped up and down in the mucky excrement of the stall in which they had all been kept, brothers in criminal excess, some for longer than the five hundred and thirty four days. Romulus had sat there like a prince amongst his people, the only man with a cot to sleep on while the others slept rolled up in rotting blankets stinking of more than a

Caterina Edwards

*We were in paradise, and we didn't know what we had.*

Rita Bertieri a refugee to Canada from Istria

JULY, 1914

Little Rosa is happy when Papa takes her down to the piazza. She is happy he chooses her and not her sister Conda who is too little, a baby, so there. A crybaby, cry baby, so there. And her sister Nea, is too big. She has to sit and sew with Mamma. And the boys are in the fields with slingshots and old chestnuts, and they never let her play. They let Toni play, but not her. Even around the house, they won't let her play. Even though she knows how to play *Ciaparse*, knows how to lie flat under Mamma and Papa's bed, to scrunch up in the kitchen cupboard or crouch behind the umbrella stand. She shows them. But the boys yell and call her nasty names. Serves them right that Papa chooses her and not them.

He has been away a long time, driving the big boat that takes the people to Trieste, lots and lots of people, drives them there and

hundred years of servitude in the darkness of the Haitian prison. Romulus thought that he was unlike these men. He had had money, position, fame even. He had come to realize, by the time the doors creaked open and the cries of *libéré, nou libéré* went up, that he had thrown away his freedom for little more than a continuous year upon year escape from reality.

Romulus sighed heavily to himself and watched the men throwing themselves into the sunlight.

The men's bodies floated out, emblazoned by the light, the darkness they were leaving behind giving them form: dark angels spilling out into a fallen paradise.

Myriam J. A. Chancy's work as a writer, scholar and photographer has been shaped by her place of birth and by her country of adoption. Born of Haitian parents in Port-au-Prince, Haiti in 1970, she was raised in the Canadian cities of Quebec City and Winnipeg. Her first published book of criticism, *Framing Silence: Revolutionary Novels by Haitian Women* (1997) was written as a response to the 1994 US led intervention in Haiti, and her discovery that Haitian

women writers had first begun to produce novels in response to the US Occupation of 1915-1934. Also *Searching for Safe Spaces: Afro-Caribbean Women Writers in Exile* was published in that year. Her novel *Spirit of Haiti* (2003) was shortlisted for the Best First Book Prize, Caribbean/Canada Region, of the 2004 Commonwealth Prize. Her second novel, *The Scorpion's Claw*, has just been published in 2005, and she is currently working on a third work of fiction focussing on spiritual mysticism in the Caribbean.

Former editor of the academic/arts journal, *Meridians: feminism, race, transnationalism* (2002-2004), having resigned from her academic position at Arizona State University, Myriam Chancy is pursuing a career in the visual arts and as an independent writer, teacher and consultant.

July, 1914

Caterina Edwards

brings them back. Mamma says he has to, that's his job, it puts bread on the table, though really Rosa has only seen Mamma put bread on the table. Papa goes away, but he comes back home, always, Mamma says, Papa comes back.

I see her: Rosa Pia Pagan, a little girl in a photograph, but alive and in colour: the impudent dark eyes, the pink lips that smile and pout, the light-brown bobbed hair. She skips along the polished stone path.

Papa, she says, Papa. And he holds her little hand in his big one. And she is happier and happier and Papa calls her his Rosebud, his Rosina and he sweeps her up and up and onto his shoulders. She holds onto the hair on the sides of his head. And she can see everything. She lays a finger on the shiny spot on the top of the back of his head and giggles. Everything: the bright oranges peeking through the leaves, the little birds perched on

the stone walls, the blue sea and white tipped waves. She pretends she is on a magic boat sailing through the sky. Stop leaning like that, Papa says. And she tries to cover his eyes. Rascal he says, I'll drop you. And she sees everything: Papa's friends shake his hand, good day *Barba* they say. And who is this little bird they say and they are pointing at her. Papa is *Barba* because he drives the big boat that doesn't belong to him and another little boat that does. And they call her a little bird to tease her. And Papa's friend Gianni speaks fast, and she can't catch the words. And Papa laughs and his shoulders shake, and she digs her fingers into Papa's neck. He starts to pull her down and she shrieks.

Papa's friends have small soft caps or nothing but hair on their head. The gentlemen wear stiff straw hats so it's hard to see their eyes. The ladies twirl their lacy umbrellas. Their hats are like big plates with fat bows and long bird feathers. She holds her head like the ladies do, to one side, and she pretends she is a princess and has a big pink hat. And she doesn't care that Papa doesn't like the princesses and duchesses because Papa

always loves her. Even if she is a princess. And he'll buy her a chocolate gelato anyway. He promised.

Eighty years later, my Aunt Gioconda remembered: Papa would take her to the piazza and not me. Eighty years and two world wars and my aunt complained: your mother was always our father's favorite.

Little Rosa sits on a chair at a table and runs the little silver spoon round and round the bowl till the gelato is soft and mooshy. Papa is beside her and still talking to Gianni, using big words. And she holds the spoon out, "Try, Papa," aiming for his mouth and a brown blob drops onto the table. The gelato is cold on her finger and her tongue.

And Papa says war, she hears the word, war, in between the other words, and she knows war is the game the boys play. Santo uses a branch of Spuzza that stinks eeugh and a smaller chunk of dark bazak he chops with his knife (careful, careful) to make a long gun. He and Ermanno whoop and run, shooting at each other, bang bang. She watches standing by the well and Ermanno suddenly turns and shoots at her, the pellets from the juniper bush hit her splat on her chest. And they hurt sharp, then prickly, and dirty her pretty pink dress, red gooey marks down the front.

"Bullseye" yells Ermanno.

"Be quiet," Santo says to her,

**V**iens dîner à la maison, samedi soir, me suggère Roland quand je lui annonçai au téléphone mon arrivée à Paris. Je te réserve une surprise. Il refusa de m'en préciser la nature, se contentant de conclure : Tu verras.

A mon arrivée, Lise, sa nouvelle compagne, me conduisit à la cuisine.

- Je te présente une amie, Fahima. Elle nous prépare un dîner kurde.

Brune, les yeux clairs, dans la trentaine, la jeune femme découvrait des aubergines en tranches. Elle leva la tête vers moi, d'un sourire incertain. Je lui demandai si elle parlait l'arabe. Quasi choquée, elle me répondit qu'elle pouvait même s'exprimer en français. Je la prenais pour qui ? Une montagnarde kurde illettrée ? Originare d'Arbil, elle avait fait des études à l'Institut des Beaux-Arts de Bagdad avant de préparer sa thèse de doctorat à Paris.

"Stop."

But Mamma has heard, and she runs out with a broom in her hand and starts chasing Ermanno, swatting at his legs. "Savages. I told you, not here and not your little sister." Ermanno trips on a pail, and Mamma swipes at him but stops, though Ermanno keeps screeching.

Mamma tells Rosina that she must go into the house quick quick and change. For church, they must be clean and tidy. So Rosina climbs the tall staircase. Maricci her oldest and favourite sister is staring into the mirror, turning one way and looking, then the other and looking, fluffing her shiny dark hair. Maricci leans over the bureau until her nose touches the mirror and sighs.

"Mamma says you must change my dress," Rosina says.

"Well, look at you," Maricci laughs. "I heard the boys playing war." But before helping her, Maricci picks up a small pile of leaves from the bureau, crushes them in her hand and rubs them all over her hands and neck. "Remember when you are big. Verbena to make you smell good. Now get your other Sunday dress." Maricci undoes the buttons, which are too hard for little Rosa and pulls the dirty dress off, then the clean one on. And Maricci smells bright and lemony like walking in the garden. She gives Rosa a hug.

And they go to church, brothers and sisters, Mamma and Papa. And

Rosina is tired. The priest talks too long. And Mamma shushes her and shushes Conda who whines and whines. The sun is hot and Rosa's Sunday dress is hot. It itches her neck and under her arms. And the walk home is up the hill. And Papa carries Conda, not Rosa and her legs ache. Papa sings *Ma sai che i papaveri/son alti, alti, alti*. He is smiling at her, his Rosebud, his Rosina, his teeth shiny white in his brown face. He is singing to her, *Ma tu sei piccolina*, so there.

*Caterina Edwards was born in England of an English father and a Venetian mother. She grew up mostly in Alberta, graduating from the University of Alberta and she is presently living in Edmonton (Canada). Her novel The Lion's Mouth (1982), based in Venice, received much critical attention and was published in French in 2000. She has written a play that was produced as Terra Straniera and published under the name of Home Ground (1990), two novellas, White Shade of Pale and Becoming Emma (1992), and the collection of short stories Island of the Nightingales (2000). She has also edited two collections of personal essays written by Canadian women, Eating Apples. Knowing Women's Lives (1994) and Wrestling with the Angel (2001). A number of short stories have appeared in anthologies and she has just finished a radio drama for the CBC called The Great Antonio. This excerpt is part of a memoir in progress.*

(FRANCA BERNABEI)

### Cuisine kurde

Naïm Kattan

- Quel en est le sujet? demandai-je

- Les églises chrétiennes du nord de l'Irak. Je suis archéologue.

Tout en s'affairant avec les casseroles avec maîtrise et aisance, elle me faisait état de ses recherches.

- Vous êtes peut-être surpris de me voir ici

- C'est que je ne vois pas bien le lien entre l'archéologie et la cuisine.

- Mon non plus, fit-elle en riant. J'ai soutenu ma thèse avec succès et devrais, par conséquent, rentrer chez moi, au Kurdistan. Sauf que le Kurdistan n'existe plus, s'il a jamais existé.

- Et, entre temps, dis-je, vous

avez découvert la cuisine kurde.

- C'est un mythe. Je n'ai jamais fait de cuisine avant de me trouver démunie à Paris. Ma cuisine kurde est une invention. Comme toute vérification est impossible, ma liberté est totale.

Elle riait joyeusement puis, subitement, son visage s'assombrit

- Cette liberté n'est qu'une illusion. Une autre. Pour survivre, j'en suis réduite au mensonge

- Et vous allez rester à Paris, avançai-je d'un ton affirmatif Oui, avant qu'on ne me montre la porte.

- Vous n'avez pas l'intention de retourner ?

- Où? L'Irak n'existe plus. Et vous ? Pourquoi vous ne vous précipitez pas pour regagner Bagdad?

- Cela fait cinquante ans qu'on en a chassé tous les Juifs.

- Cela fait plus de cinquante ans qu'on empêche les Kurdes de vivre.

Comme ils s'entêtent de rester, on les massacre.

Nous sommes passés à table. Les aubergines en lamelles me rappelleront celles de ma mère.

- Excellente cuisine kurde, m'exclamai-je. Comme les autres convives restaient silencieux, j'ajoutai : A Arbil, les Kurdes sont désormais les maîtres.

Indifférente à la présence des autres, elle me répondit en arabe:

- Nous avons néanmoins réussi à nous entr'égorgé. Heureusement, il y a maintenant une trêve entre les Barzani et les Talabani. Cependant aucun pays n'accepte notre existence, La Turquie a peur de nous et l'Iran nous manipule. Ici, au moins, on ne se préoccupe ni de mon passé ni de mon avenir. Du moment que je paie mon loyer

- La paix finira par revenir, fis-je, cherchant à la consoler.

- Je ne serai plus de ce monde. Adieu archéologie, adieu églises chaldéennes. Je ne sais pas si elles ne seront pas détruites sans que personne au monde ne lève le petit doigt. Il existe d'autres sites fabuleux. Qui connaît aujourd'hui Ninive? Les Kurdes et les Arabes se battent jusqu'à leur extinction, ne laissant que des ruines

Le dîner terminé, Fahima était sur le point de partir. Elle se

retira quelques instants dans la cuisine et vint nous saluer. C'est alors que Lise lui remit, un peu trop ostensiblement, me sembla-t-il, une enveloppe qu'elle enfouit hâtivement dans son sac. Elle se tourna vers moi et, comme si elle me lançait un appel, me dit en arabe:

- Tu sais, j'ai beaucoup d'autres talents, de véritables atouts: femme de ménage, gardienne d'enfants, aide pour handicapés. Je ne refuse rien. Comme je travaille au noir, je coûte moins cher. Je te remercie de n'avoir pas fait trop de cas de mon origine. C'est cela qui me donne le sentiment d'exister. Je suis kurde. Je ne le sais que trop. Je rêve du jour où on le reconnaisse sans qu'on ait besoin de me le dire. Cela fait des siècles que les Kurdes ne vivent que de brèves périodes de liberté. Quand on les oublie. Il faut commencer par m'oublier pour qu'enfin, on me regarde.

Né en 1928 à Bagdad, Naïm Kattan arrive à Paris en 1947 pour y faire des études littéraires. En 1954 il émigre au Canada et, dès son arrivée, il participe très activement à la vie culturelle de son pays d'accueil. Il enseigne à l'Université Laval puis à l'Uqam. Romancier,

essayiste, nouvelliste et critique, il est l'auteur d'une trentaine d'ouvrages traduits dans plusieurs langues et participe à des émissions de radio et de télévision au Canada, en France et en Belgique. Il collabore à de nombreuses revues et journaux québécois et français, il est aussi directeur de la revue québécoise " Les Ecrits ". Il est membre de la Société Royale du Canada et de l'Académie des Lettres du Québec. En 2004, il obtient le prix Athanase David pour l'ensemble de ses écrits.

Parmi ses ouvrages les plus importants, des essais: Le réel et le théâtral (1970) Prix France-Canada 1971. Ecrivains des Amériques, 3 volumes: "Les Etats-Unis" (1972); "Le Canada anglais" (1976); "L'Amérique latine" (1980). Le Repos et l'oubli, (1987); Les villes de naissance (2001), L'Ecrivain migrant (2001). La parole et le lieu, (2004); des romans et des nouvelles : Dans les déserts (nouvelles, 1974), Le Sable de l'île (nouvelles, 1979); Adieu Babylone (roman, ed. québécoise et française, 1975-1976) La Fortune du passager (roman, 1989), A. M. Klein (1994), L'anniversaire (roman, 2000), Le gardien de mon frère, (roman, 2003)

(ANNE DE VAUCHER)

# Interviste

Caterina Edwards came to Udine in May 2005 to participate to the conference *Oltre la storia: l'identità italo-canadese contemporanea*, organized by the University of Udine and by the Centre of Canadian Culture. She read the paper "What remains: a Voyage into Memory", a patchwork of some of her literary fragments, enriched by accurate comments. She captured the general attention with her vivid style, intertwined with emotional involvement and narrative awareness. The precious sources of her texts are her family memories, revisited and reinterpreted in the light of a Canadian perspective.

Caterina's parents, a British soldier and a Venetian woman, had met and married in Venice during WWII. The couple soon moved to Great Britain, the place where Caterina was born, and then, in 1956, to the Canadian city of Edmonton. Grown up in Alberta, the writer married Marco Loverso, a Canadian of Sicilian origins, and had two daughters. Throughout her writing she recurrently tries to shape and recapture the memories of her Venetian background, of the acquired Sicilian environment, but also of the Istrian side which comes from her maternal grandmother.

Her career as a writer explores a wide range of literary genres, her first work being a novel, *The Lion's Mouth* (1982), her second a play, *Homeground* (1990), her third the two novellas *A Whiter Shade of Pale* and *Becoming Emma* (1992) and her most recent collection of short stories *Island of the Nightingales* (2000). In the meanwhile, she has been working as a professor editing two collections of essays together with her colleague Kay Stewart entitled

## Constructing memories through imagination: An interview with Caterina Edwards

Sabrina Francesconi

*Eating Apples: Knowing Women's Lives* (1994) and *Wrestling with the Angel: Women Reclaiming their Lives* (2000). Unfortunately, none of her works has been translated into Italian.

**S.F.** How would you professionally define yourself? Do you perceive yourself as a writer, a teacher, a scholar?

**C.E.** I guess, first as a writer. I just wrote a piece on that issue and I pointed out that firstly I am a woman. Then, I perceive myself as a wife, a mother, and I think as Western Canadian before Canadian and even as Italian Canadian before Canadian.

**S.F.** A *leitmotiv* which runs all along your writing is the representation of memory. What does "memory" mean to an .... Italian Western Canadian woman writer?

**C.E.** I am interested in exploring memory, perhaps because I live in a culture where there is so little consciousness of the past. I think that memory and imagination are very close, entwined. Of course memory is not how it is sometimes portrayed in books, as flashbacks, because it does not work that way. We shouldn't think that it is a simple and naïf process. It is more a com-

plicated, subconscious creation. I find memory very important because memories of the past change; they are so constructed. Yet they are essential to our creating a narrative, an understanding of our world.

*At Home, An Istrian Story*, the non-fiction book I am working on, tries to explore what happens in the brain at different levels when we remember. It begins with my experience of my caring for my mother, who had Alzheimer disease. She did not know I was her daughter, she lost her memories and she gradually lost herself. At the time, in trying to understand the process, I started to think of the concept of lost memories and lost histories, of that history as being lost. I was interested in how you approach something that is no longer there, in the way we recreate the past through writing. I tried to recreate my mother's life through my imagination. But of course the result is my construction.

**S.F.** I perfectly agree with this notion of memory being constructed through imagination. But how can memory, as a blurring process, be performed within the narrative tissue?

**C.E.** In the book, I try to demonstrate how memories blur and change – the unreliability. The narrative self-reflexively gives different versions of events, contrasting memories, while still stressing the importance of the process of remembering. I came across an article by an Israeli writer, arguing that: "We remember because we care and we care because we remember." My physical care of my mother was a particularly

female form of work. My physical, mental, and emotional “caring for” her became a form of memory.

**S.F.** In your first novel, *The Lion's Mouth*, the young Canadian woman Bianca has to write the story of her Venetian cousin Marco, obsessively keeps trying to re-trace his life. Then she admits: “it's her dream of him”.

**C.E.** Again it's her active imagination, her consciousness and creative power which I tried to stress. In Alberta, a student who based her thesis on *The Lion's Mouth* was asked by an oral examiner: “Why did you choose Edwards? She shows in this novel that she is not a feminist by exploring a male consciousness.” The student answered rightfully that the examiner's view was incorrect. The point-of-view is Bianca's. She is creating Marco's story, dreaming it.

**S.F.** Another female character in your work, in particular in the novella *Becoming Emma*, is the protagonist Emma, a Latvian refugee who moves to the USA and to Canada with her family, a young woman in search of a name, of identity. Who is Emma?

**C.E.** Emma is enamoured of American mainstream culture. The

sort of love that Emma Bovary experiences. She wants to be overtaken by that culture, as Emma Bovary did by passion.

**S.F.** I personally loved *Becoming Emma*, in particular the way it functions through intertextuality. How does intertextuality work in your writing?

**C.E.** I use it as a structuring device. Even in *At Home*, I use Ulysses' wanderings to shape and order my journey into memory. My persona in the book has various mental and intellectual monsters to confront. I love using allusions. Of course there are connections between the two novellas, between *Becoming Emma* and *Whiter Shade of Pale*. I am very fond of *Becoming Emma*, and it received some very negative reviews. I was so depressed that I couldn't write for three years. Some critics said that it had nothing of any value. I think that even if you hate a book, a reviewer shouldn't express himself in such a nasty way. It is destructive.

**S.F.** We mentioned your novel, your novellas: throughout your career as a writer, you have been exploring different literary genres.

**C.E.** I find it stimulating to explore

different forms, to push at the limits. Recently, I was commissioned to write a radio play. A new challenge. In North America, critics and reviewers tend to think in preordained formats. I find that less true in Europe, where literary genres are allowed to blur. Still, Alice Munro is my favourite Canadian writer. She sticks to the short story genre, but she breaks all the rules of that genre. She never writes what you expect her to. You never know where she is going. I would like to do that.

**S.F.** Now, my last question. Could you tell me something about the novel you are working on?

**C.E.** I have one novel which actually I have finished about three years ago which is in the drawer. It's inspired by work of the Sicilian writer Sciascia. It mixes something of the *giallo* genre and of course it is about imagination again. I sent it to five publishers, but it was rejected by each one. An agent said to me: “I love it, but it is too complicated”, she also told me that I would never reach an audience in North America, even though I could sell it in Europe. The problem is that I have to decide the extent to which I am ready to simplify my work and make it easier to understand. I love writing novels within novels. ■

Il grande regista senegalese Sembène Ousmane ha il suo ufficio presso la sede della sua casa di produzione, la Film Doomireew, in un'ampia strada del centro di Dakar, proprio di fronte al teatro Daniel Sorano. Lo incontro nella stanza tappezzata di manifesti, diplomi e fotografie, tracce di una lunga e straordinaria carriera cinematografica iniziata quarant'anni fa con *Borom Sarret* del 1963, seguito nel 1966 dal bellissimo *La noire de...* Sembène è stato il primo regista dell'Africa subsahariana. Ma prima di prendere la via del cinema, e dopo una vita avventurosa in cui aveva fatto i mestieri più vari — dal pescatore al meccanico allo scaricatore di porto a Marsiglia — era divenuto uno scrittore importante. Cosa che non ha mai cessato di essere, pubblicando a intervalli regolari una serie di romanzi e racconti di eccezionale qualità letteraria. La svolta verso il cinema avvenne quando vinse una borsa di studio per la Scuola di Cinema-

“L’Africa è il tubo digerente del mondo”: incontro con Sembène Ousmane a Dakar

Itala Vivan

tografia di Mosca e decise di trasformare in immagini le mille storie e la folla di personaggi che gli premevano dentro. Sempre politicamente impegnato, prima e dopo l'indipendenza del Senegal (ottenuta nel 1960), a lungo militante nei sindacati e nel Partito Comunista Francese, Sembène Ousmane ha fissato lo sguardo sulla vita contemporanea che ha rappresentato con vivezza, intensità e humour, ma anche con profonda compassione, regalando una ricchissima galleria di tipi umani e di situazioni drammatiche alla storia del cinema e della letteratura.

Mi riceve in quel suo studio caotico da cui un balcone si affaccia sul brusio formicolante di Dakar. Mentre ricordiamo la sua lunga vicenda letteraria, un improvviso blackout interrompe la corrente elettrica — fatto piuttosto frequente anche a Dakar, come un po' dovunque nell'Africa subsahariana, ad eccezione del Sudafrica; e rimaniamo al buio, nella tarda serata tropicale. Continuiamo a chiacchierare di letteratura, riandando agli anni quando io avevo curato l'edizione italiana di *Les bouts de bois de Dieu* (*Il fumo della savana*), tradotto da Annamaria Gallone e uscito nella collana “Il lato dell'ombra” delle Edizioni Lavoro di Roma: un avvincente romanzo storico ambientato durante gli epici scioperi dei ferrovieri africani in epoca coloniale, quando le donne decisero di affiancare gli uomini nella lotta. Sembène ama molto quel suo libro, che racchiude e sviluppa in modo mirabile la sua estetica culturale e i suoi doni di grande narratore naturale.

Nel suo caratteristico tono brusco, Sembène mi parla della sua ultima trilogia cinematografica, intitolata *Héroïsme au quotidien*, che ha vinto il premio "Un certain regard" al 57° Festival di Cannes con il film della seconda parte, *Moolaadé*; e intanto, dal balconcino semicircolare, con sguardo addensato da crescente amarezza guarda alla sua Africa, alla città degradata in un unico, immenso mercato che sembra fatto di soli venditori di paccottiglia in gran parte d'importazione.

**I.V.** Il tuo ultimo film, *Moolaadé*, narra la storia di un gruppo di donne dell'Africa Occidentale, incentrata intorno al tema dell'escissione, o mutilazione genitale femminile, attualmente in uso nella regione. Perché hai scelto questo argomento e come lo hai trattato?

**S.O.** Il film fa parte di una trilogia sull'eroismo della quotidianità. Il tema generale, già annunciato nella prima parte della trilogia, *Faat-Kiné*, ritorna in *Moolaadé* e si riaffaccerà nel terzo film, *La confrérie des rats*, che sto attualmente preparando. Attenzione, però: l'argomento centrale non è l'escissione in sé, bensì la libertà. Quando nel film gli uomini confiscano la radio alle donne, compiono una violazione della libertà di ascolto: le radio infatti hanno un ruolo molto importante di informazione, e proibirne l'ascolto significa vietare appunto l'informazione. Quanto all'escissione, è una questione antica, che pone problemi gravi. La protagonista Colle Ardo, che ha una figlia femmina, organizza le cose in modo da evitare a questa figlia l'intervento di escissione, in nome dell'amore che le porta. Ed ecco che in un secondo tempo delle altre bambine che stanno per venire sottoposte all'escissione fuggono e si rifugiano da lei, in nome del *Moolaadé*, ossia del diritto d'asilo, che è inalienabile nella tradizione del nostro paese. La protezione di chi chiede aiuto è un principio che costituisce parte integrante della cultura africana e rappresenta un pilastro della tradizione: così ci si trova dinanzi a due fatti, da un lato il ricorso al *Moolaadé*, ossia al diritto d'asilo, dall'altro la confisca degli apparecchi radio da parte degli uomini: ma era proprio grazie ai servizi radio che le donne africane avevano cominciato a conoscere il proprio corpo e se stesse, ed avevano rifiutato l'escissione.

**I.V.** Quindi il ruolo dei media è rilevante nel film. Tu hai scelto di raccontare storie attraverso un mezzo espressivo nuovo per l'Africa, il cinema; e però non hai cessato di scrivere romanzi. Che rapporto c'è per te, come artista, fra il linguaggio cinematografico e la scrittura narrativa? Perché hai deciso di fare cinema sin dagli anni Sessanta, e come mai continui a ricorrere ad entrambi i mezzi espressivi?

**S.O.** L'Africa ha bisogno di entrambi, ha bisogno sia del romanzo sia del cinema. Ma ancora oggi, nel 2004, quelli che leggono libri sono davvero pochi. Una manciata di privilegiati che amano la letteratura e possono permettersi l'acquisto dell'oggetto libro e il suo consumo. In generale la gente preferisce guardare anziché leggere, e soprattutto guardare e ascoltare la televisione; in Africa le speranze di un tempo si sono ormai logorate, e riscontriamo che la stragrande maggioranza degli africani sono analfabeti, sia in francese sia in wolof, in arabo o in italiano. Sono analfabeti anche nelle loro lingue africane, non meno che nelle lingue europee. E tuttavia il senso del valore della parola è ancora vivo in Africa: è qui che entra in gioco l'oralità. Occorre chiedersi se l'oralità ricopra lo stesso ruolo che aveva ai tempi in cui ero giovane io. Se guardo alla generazione dei nostri figli, capisco che la cultura orale è profondamente cambiata. Per me l'oralità era tutto, e creava l'immagine, generava le raffigurazioni dalla sua stessa sacralità; oggi invece l'oralità si sposa all'immagine. Ed ecco nascere il cinema. Questo è veramente il cinema.

**I.V.** Ma tu, Sembène, ami comunque ancora scrivere romanzi...

**S.O.** Oh sì, sempre, comunque. Io personalmente preferisco l'espressione letteraria a quella cinematografica. Ma è un lusso che mi concedo, e che mi posso concedere io, nella mia posizione unica. Riconosco che è un lusso: da un lato, infatti, i libri sono tremendamente cari, mentre dall'altro che se ne farebbero di un libro i molti, moltissimi africani che non sanno neppure leggere? Ma anche quelli che sanno leggere, quando mai si prendono la briga di entrare in una libreria e scegliere un libro, e comprarlo? ..e poi portarselo a casa, e leggerlo? Sì, anche se lo comprano e lo cominciano, poi si stancano e

lo mettono da parte senza finirlo. Qui in Africa, come vedi – Dakar è un esempio caratteristico – l'ambiente è diventato una frenesia continua: una frenesia di ritmi, di musica, tutto di corsa, tutto insieme, affastellato, gettato addosso alla gente.

**I.V.** Ma dimmi, i tuoi film hanno una buona distribuzione in Africa? E vengono trasmessi dalla televisione pubblica senegalese?

**S.O.** No, i miei film non passano nei programmi televisivi nazionali. E sono poco o nulla distribuiti su territorio africano. Complessivamente, questo è un problema diverso, di natura commerciale ed economica. La distribuzione, qui in Africa, bisognerebbe crearla, spezzando il monopolio americano. Questo è un compito che tocca agli africani. E' un problema loro, che comporta decisioni di scelta culturale rispetto all'Europa e agli Stati Uniti. Ma anche da voi in Italia, non mi pare che la produzione cinematografica nazionale abbia una distribuzione soddisfacente: i film americani sì che circolano dappertutto, ma non i film italiani. Qui in Senegal ci sono problemi analoghi, che in ultima analisi sono di natura politica. Se i dirigenti politici africani si sciogliessero dai vincoli che ancora li legano all'Occidente, allora...

**I.V.** ...anche per quanto riguarda la lingua? Ossia, tu credi che sarebbe bene affrancarsi anche dalle lingue europee?

**S.O.** Oh no, la lingua è un'altra cosa. La lingua non appartiene più a voi europei, non appartiene a nessuno, o, meglio, appartiene a tutti. Figurati che qui in Senegal ci sono dei villaggi dove la gente parla italiano: gente che non è mai andata a scuola, che non sa né leggere né scrivere, ma che è emigrata a Milano o a Torino, e ha imparato l'italiano e se l'è portato a casa. Noi ci impadroniamo della lingua, e la possediamo.

**I.V.** Ritornando ai problemi politici, Sembène, che cosa pensi della situazione generale dell'Africa contemporanea, soprattutto qui in Africa Occidentale, in Costa d'Avorio, Sierra Leone, e nel Senegal dove ci troviamo?

**S.O.** L'Africa Occidentale è in una condizione assolutamente dram-

matica. E la colpa è degli africani, i cui pessimi governanti non sono all'altezza del compito. L'Africa non ha ancora fatto la sua rivoluzione. Occorre cominciare a rompere con un certo tipo di passato che non corrisponde più ai nostri bisogni, ai bisogni dell'oggi: ma i nostri dirigenti politici non sono in grado di farlo. Si lasciano fagocitare dalla Banca Mondiale, dal Fondo Monetario Internazionale e da tutti gli altri. Hanno trasformato l'Africa in un tubo digerente, il tubo digerente del mondo. La responsabilità, però, è degli africani.

**I.V.** E che ruolo avrà la cultura in una rivoluzione come quella che invochi?

**S.O.** L'antica cultura orale ha avuto finora una funzione importante, ma occorre andare oltre. Non si possono conservare le situazioni e fissarle nell'immobilità, perché l'Africa è cambiata. Per me e per la mia generazione le tradizioni orali hanno rivestito un ruolo fondamentale che però non trova più eco fra i nostri figli.

**I.V.** Però nell'Africa contemporanea la cultura orale antica si è riversata in altre forme ...

**S.O.** Certo, come è avvenuto in Francia con le favole di La Fontaine. Il nuovo romanzo africano ha certamente assorbito il filo dell'antica oralità, come ha fatto e fa tuttora il cinema. Ma l'oralità antica non ci può aiutare su altri versanti: non può certo contribuire a sviluppare il progresso scientifico, ti pare? Da questo punto di vista hanno un ruolo primario le università e gli istituti di ricerca e di istruzione superiore in generale: le leggi della fisica e della chimica sono identiche per tutte le lingue e tutte le culture. E le istituzioni pubbliche debbono provvedere a sviluppare tutto ciò.

**I.V.** Quanto al tuo cinema,

Sembène, tu stai chiudendo il terzo film della trilogia, *La confrérie des rats*. Quando conti di finirlo? Ce ne puoi parlare?

**S.O.** Non chiedermi questo: l'artigiano non può mai dire quando finirà il lavoro. La vicenda ruota intorno a un attentato spettacolare che scuote l'establishment politico e religioso, uccidendo un giudice che conduceva un'inchiesta sull'arricchimento illecito. Al suo posto viene nominato un nuovo giudice, le cui scoperte nel mondo della corruzione fanno uscire dalle loro tane gli animali immondi che ne sono responsabili – una vera confraternita, vedi, come quella che si rifiutò di guardare in faccia la realtà delle scoperte scientifiche, e condannò colui che disse "Eppur si muove", il grande Galileo. Certo che si tratta di un film politico, come sempre: i miei film sono politici perché la vita è politica – sì, la vita è una faccenda politica.

**I.V.** Io ricordo quel tuo straordinario film sul rifiuto del dono – *Guelwaar* – in cui tu invitavi l'Africa a respingere i doni dell'Occidente; ricordo la sequenza finale, con i sacchi di farina sventrati, che rovesciavano il contenuto nella polvere arida della strada...

**S.O.** L'Africa trasformata in tubo digerente continua a domandare cibo; ma l'Europa potrà continuare a nutrire l'Africa, in un rapporto che non è alla pari, un rapporto infantile, come se l'Africa fosse un bambino da imboccare? Non si tratta più, ora, di aiutare qualcuno che si trova in pericolo o in un momento di emergenza: è ormai un rapporto chiuso in un circolo vizioso. Ma se da un lato l'Africa si presta al gioco, dall'altro l'Europa parte da una posizione di superiorità, un concetto che va decostruito, come quello del vostro Berlusconi che dice che l'Europa ha una cultura superiore.

**I.V.** E che cosa mi dici del rapporto dell'Africa con gli Stati Uniti?

**S.O.** Gli americani si muovono seguendo il proprio interesse, ma ahimè, con la continua complicità dei dirigenti politici africani. E utilizzano gli americani neri per fare il lavoro sporco, sia politico sia culturale. E religioso.

Attualmente l'Africa è più colonizzata di quanto lo fosse all'epoca del colonialismo. E se si mette insieme tutto quello che hanno inflitto all'Africa le potenze europee – la Francia, l'Inghilterra, Mussolini, tutti quanti – non si arriverebbe mai a pareggiare i danni che hanno creato quarant'anni di indipendenze africane. La responsabilità è degli africani, che devono prendere nelle proprie mani il destino di questo continente.

**I.V.** Hai mai pensato di fare un film sulla schiavitù?

**S.O.** Gli africani sarebbero felici se io facessi un film del genere, per poter scaricare la colpa sulla storia passata. Ma io ti dico che oggi, nel 2004, se esistesse ancora la tratta, i neri venderebbero ancora i loro compatrioti ai mercanti di schiavi. So che sto dicendo una cosa terribile. Ma quanto accade con i rifugiati, che vengono venduti e messi su imbarcazioni, e quindi buttati in mare, non è forse analogo a quel che accadeva un tempo, quando si vendevano i propri simili e li si consegnava alle piantagioni dei bianchi? E le donne, esportate, sfruttate, gettate sulla strada per guadagnare qualche dollaro? La ricchezza dell'Africa è l'inferno dei neri. Un inferno come quello di Dante, un cono tenebroso in cui tutti i neri precipitano all'inghiù finendo in fondo, con Lucifero. E io queste cose continuo a raccontarle, ma l'Africa non cambia. Mi applaudono, mi danno medaglie: ma l'Africa non cambia. E io continuo il mio lavoro. ■

Carol Shields is a polyedric writer, she writes novels, short stories, poems, plays and literary criticism. Her last publications are a biographical study of Jane Austen, a writer to whom she can be compared for her style and themes and a novel, *Unless* (Toronto: Random House Canada, 2002) that was not yet published at the time of the interview. We met at

Carol Shields: "Art is the way we transform ourselves and keep ourselves alive and alert".

An interview by Eleonora Federici

Carol Shields's house in July 2001, and the interview was aimed at talking about issues that were part of my PhD research. I wish to thank Carol Shields for her kindness and hospitality because I really enjoyed talking to her in her beautiful garden and our conversation surely helped my study. The discussion that follows falls into three main themes: Shields's narrative tech-



niques, her relationship with Canada and Canadian literature and her notion of art expressed in various literary genres, fiction, poetry, drama and literary criticism.

**E.F.** You have just published a book on Jane Austen. Can we say she is one of your literary precursors?

**C.S.** I think everyone is influenced by Jane Austen, she reset the English novel in terms of psychological probability. What we think is a novel today she set that up.

**E.F.** Which other authors have influenced you?

**C.S.** Everyone in my generation was influenced by Virginia Woolf, especially her essays. I have just been re-reading one of them and I am always fascinated by the fluidity of her language, and her thoughts. I also think a lot of women have been encouraged by Alice Munro, she is a wonderful writer. I love her work and I like her even more as she moves out of a very careful realism into something more speculative. I suppose she has been an influence.

**E.F.** The form of your novels has changed from the first book to the last, there has been an evolution and especially in the recent ones we find different literary genres, diary, letters, autobiography and biography, a genre that seems to occupy a central place in your work.

**C.S.** I think the biographical plot is the only one I am really interested in. I am interested in human life and not in the old set up novel, the idea of the line of rising action. It is one of the reasons I love Munro because she understands the episodic as outlining and reflecting our real lives. I think it is too much an imposition now and she writes short stories about it. I think you can do it with novels too, you can find new forms for novels. I am very interested in this idea of including and inventing new forms. I always have been interested in biography, autobiography. How much we know about our real life, our reality? How much we invent? You always have to put quotation marks around the word reality. But I have this idea of inventing structures.

**E.F.** So you are interested in finding new narrative forms, shaping the novel in a different way?

**C.S.** Yes, I love the idea of inventing

structures. I think it wasn't until I was writing *Swann* that I felt that somehow I could go anywhere I wanted, that the novel was a much more capacious form, I could put anything I wanted to. I felt I could take a little leap.

**E.F.** Did you intend *Swann* to be a parody of the academic world, similar to David Lodge's novels?

**C.S.** I haven't read a lot but generally I do like his novels. Parody? May be a little bit, but actually Universities are full of comic incidents. Very strange people become academics. Academics tend to be very much individual, and of course they are trained to be critical of society, and of each other. On the other hand I have been a very happy academic. I always felt to be lucky to be part of it because I don't have a PhD. I was taken earlier when you did not need to have one. It has been a very important part of experience and pleasure for me.

**E.F.** Can you talk about your choice in *Swann* to present a woman poet in a small Canadian village? Was it a way to talk about Canadian literature or a critique the search for unknown and minor authors?

**C.S.** I don't suppose I thought of that at the time. I was thinking about who makes art, the fact that it can come from common clay. A lot of what writers do comes out of another self. Occasionally on exceptionally good days you're capable of things you're not capable of on other days. Children unconsciously make the most wonderful metaphors sometimes. Children have a way of looking at things freshly, and sometimes country people have that way, this kind of metaphoric eye. So I thought about the possibility for a person with a grammar school education and a semi-rural background to become Shakespeare, and I always thought he could. Very fine poetry, like Emily Dickinson's, can come out of some strange places, not out of creative classes, but out of strange pressures that exert themselves and make people these creative strong artists.

**E.F.** You seem to write from your personal background and above all about the Canadian context of the twentieth century.

**C.S.** I came to Canada at the age of 22. I crossed the border and

became a Canadian citizen. I feel I am Canadian. It would be very hard to emigrate again. I came a long time before I started writing, about fifteen years. It was a natural thing to write about Canada. Back in time it was difficult to write about Canada. Morley Callaghan for example, had two editions of one of his novels, one set in Chicago and the other in Toronto because Americans could not handle this foreignness. Now that's over, all changed in the 60s and 70s, when people began to think that to set a novel in Toronto would be all right. We are all colonials, there is still that kind of feeling for Canadians.

**E.F.** Can we say that in your stories, especially in *The Stone Diaries*, there is a colonial feeling?

**C.S.** When I wrote that book I looked back at the 20s and at the beginning of the century. Nowadays to go to Minnesota or any other State near our border is very different from the 20s and 30s when the border between Canada and USA was really open. Now we have to carry a passport, to cross borders.

**E.F.** And your characters too move from one place to another, there is a movement from USA to Canada and to England. Do you think there is a strict link between the three countries anyway?

**C.S.** Of course, I had an American childhood and partly an American education, and we spent a lot of time in England and in France. We belong a little bit in all these places.

**E.F.** Do you feel influenced by French culture and literature?

**C.S.** It must a little bit but it is very hard to track down. I think everything you read influences you. Sadly, the Quebecoise culture is quite separate from the Anglophone in Canada.

**E.F.** In an interview you said Canada doesn't have a long literary tradition. Do you still think so?

**C.S.** Partly, we don't have anything like the nineteenth-century American tradition, not anyone that is really good. Susanna Moodie for example, she was my thesis topic but she was not a very good writer. I chose her because she was the only one. You read her now as a kind of historical curiosity, a reporter on

that era, you don't read her for literary quality or language or originality. Really it wasn't until the 60s that Canadian literature developed. It was a colonial culture, there weren't a lot of strong writers in the first half of the twentieth century in Canada.

**E.F.** How much place has the Canadian literary background in your work?

**C.S.** I became aware of Canadian literature during my MA. I read Margaret Laurence and Irving Layton, we thought he was very revolutionary at the time. As a writer you weren't being haunted by major authors such as Hemingway or Faulkner. There is a great tradition for American writers, this idea of literary giants, it's a challenge for them. Here you felt braver, we didn't have literary precursors.

**E.F.** Americans in your books seem to believe Canada is somewhere in the North, a near but not very well-known country.

**C.S.** Yes, it is still like that. While I was in England many journalists kept asking me why we have so many writers, and especially women writers, in Canada, and I think it has to do with this idea of being on the edge. We are at the top of North America and women are the edge of the edge. I think now it is a good time to be a Canadian writer.

**E.F.** Thinking about the idea of rewriting Canadian history or events would you say you belong to a postmodern literary tradition?

**C.S.** In the 80s when I was writing *Swann* I could not escape from postmodernist theory. In some way it was a liberating idea that we could

remake the surface of reality, but in some ways it became worrying. The postmodernists thought tradition had no value. I think that led to a lot of bad writing but also to new ideas, some freshness. I think it was inevitable that we had to go through that, that we had to go back to the meaning of meaning. And that is all what it was about. I think I must be metafictional because people keep asking me about that (laughs).

**E.F.** I think you possess a craft ability to mix literary genres and postmodernist devices together with themes about human nature.

**C.S.** I do believe there has to be an idea beside language as a play.

**E.F.** Are you writing a new novel?

**C.S.** Yes, it is more about feminism than anything I have written until now. It is about a writer writing about a writer, this pattern of infinite regress.

**E.F.** Talking about feminism, it seems to be there all the time. Have you changed your position towards it in these years?

**C.S.** I grew up in a very traditional time during the war. I wouldn't have known what feminism was, I wouldn't have thought of a dominant culture. It was very incremental, a sort of waking up. It was in the 70s that I began to be aware of feminism, it was so gradual that I can't pin it down. It was about reading women writers and histories, talking to other women.

**E.F.** What do you expect from your readers?

**C.S.** I think about a reader, I don't

think about the reader. One of the reasons I put the photographs in *The Stone Diaries* is that I wanted the reader to experience a moment of disorientation and say 'what is it? I am reading a novel and there are not photographs in a novel'. I was interested in the idea of ultimate reality, a reality that can be imagined. I think my oldest daughter is my ideal reader. She has the same interests, I wrote a short story with her.

**E.F.** Can you talk about your plays?

**C.S.** The first was in 1993. I wanted to write a play, partly because I was seeing plays I did not like and I thought I would write a different kind of play. Now I have published four of them. I'd love to do another one.

**E.F.** Do you think about writing a movie-script, maybe an adaptation from one of your novels?

**C.S.** No. *Swann* was made into a film but it was not a very good film, it's much changed. It's not about what I thought the book was about: who makes art? There are three others adaptations in development, from *The Republic of Love*, it is the closest to production, *The Stone Diaries*, they have just finished the script, - sometimes they show me the scripts but they don't have to - and *Larry's Party*.

**E.F.** A last question: what is your meaning for art?

**C.S.** The idea of art is making something, shaping it this way or the other, creating your own structure. I don't want definitions, like comedy, tragedy, etc. I feel we have been able to put that behind us. Art is the way we transform ourselves and keep ourselves alive and alert. ■

I l teatro di Judith Thompson, nata a Montréal nel 1954, mette in scena il mondo angosciante e misterioso dei suoi personaggi. Colti tra il senso di terrore fornito dal male e l'ansia della purificazione, essi non appartengono al quotidiano, ma sono spesso preda di crisi o comunque vivono ai margini della realtà, in un isolamento che rafforza - quando è vissuto dalla stessa scrittrice - il dono della creatività e, soprattutto, il senso della teatralità. I drammi di Thompson si svolgono all'insegna

### Quattro chiacchiere con Judith Thompson

Maria Anita Stefanelli

del paradossale, dell'illogico e dell'assurdo. All'alzarsi del sipario, o meglio, all'abbassarsi delle luci, lo spettatore è condotto, fin dalla prima scena, ad approdare ad altra dimensione, a trattenere il fiato, ad accettare regole estreme: il delirio

è, a volte, interrotto da lampi di ragionevolezza oppure è rapportabile a suggestioni religiose e improbabili. *The Crackwalker*, andata in scena nel 1980, è la prima opera di rilievo raccolta, insieme a *Pink* (breve monologo del 1986), *Tornado* (dramma radiofonico del 1987) e *I Am Yours* (1987), in *The Other Side of the Dark* (1997) un titolo che annuncia, per chi si accosta per la prima volta ad una Thompson ormai matura, in quale punto, nella geografia della coscienza, i quattro drammi s'incontrino. Al 1997 risale

anche *Sled* mentre *Perfect Pie* è del 2000 e *Habitat* del 2001; l'ultimo dramma, *Capture Me*, è uscito nel 2004. Della Thompson sceneggiatrice di film è *Lost and Delirious* (2000), uscito in Italia nelle sale cinematografiche con il titolo *L'altra metà dell'amore*.

Il 15 Aprile del 2003 Raffaella Antonelli, che lavorava alla sua tesi di laurea, incontrava Judith Thompson a Toronto e rivolgeva ad una disponibilissima Judith alcune domande; piace, oggi, mentre la scrittrice si appresta a far visita al nostro Paese, rileggere alcune battute dell'intervista resa tra un panino e un caffè.

Intervista a Judith Thompson  
Raffaella Antonelli

**R.A.** Judith, let's start from the beginning. What was your first step towards the theatre?

**J.T.** Being Helen Keller when I was eleven years old. My mother directed the play *Helen Keller* and I was Helen Keller, a blind girl. Before that I was interested in a lot of plays, I guess I was interested in it and it was my mother's influence. Being Helen Keller was so much fun because I got to be blind and throw things around. Do you know the play the *Miracle Worker*?

**R.A.** Why did you decide to embark on a career as a writer and not continue that of an actress?

**J.T.** It snowballed. I think that it's two-fold. I became just much more interested in writing and creating my own characters rather than waiting for a script to come to me. Also, the whole audition process was, you know, so intense. I didn't have to go to auditions, you know, make myself a size two, starve and do all of the things that actresses have to do. This is also where I really found my fire, in writing. There was no comparison, I liked acting, but once I started writing and seeing that I could really reach people, that I was forging new ground turning up new experiences, it was just very exciting. I never even thought "Oh, I wish I could perform again." Maybe one day, in my own work, but I don't really have a strong urge.

**R.A.** Is there something in your past as an actress which showed or suggested you a direction, a style, or simply an attitude to create a "story made to measure" for actors?

**J.T.** I had good training, it was a very good theatre school, the National Theatre School. It's three intensive years of everything, dance, voice, music, text, classical, contemporary. So when I write, I always write in voice, an improvisation. I did a lot of improvisation in mask, so that when I write I'm acting. "No you don't, yes I do."

**R.A.** Some critics consider you a feminist, others don't. How would you define yourself?

**J.T.** Feminist, definitively. I suppose no writer wants to be "ghettoized" or just saying feminist literature. It's literature, it's drama, but because I am a feminist, all of my work is feminist. Some feminists, I think, have been angry at my work because they would accuse me of showing women who are "victims". I would respond by saying you can't silence me or the people that I write about. We have to be able to say that: "This happened to me, this is happening to me, and no, I haven't thought over it. And no, I am not the Prime Minister because I was the character who was gang-raped or whatever." I mean, we have to be able to cry out. Some people would argue with that, but it's definitively feminist.

**R.A.** It seems that violence is a constant component in your plays. In many cases, it is not a negative feeling, but it is used like an extreme emphasis of an emotion. Your characters are violently glad, violently sad, I mean, violently alive. Is it a stimulus, a provocation, a desire to transmit a vital strength to the spectator, or is it a form of impetuosity or energy that you spontaneously transmit without a precise intention to involve the audience?

**J.T.** It's both. I think when the character feels violently is when we are most truly ourselves, because there is so much repression. And so I do it spontaneously, it happens spontaneously as I write as forces act upon the character. If the audience isn't involved, it is not going to work. The audience has to go there with the character so it's both.

**R.A.** While you are writing a play, are you more influenced by the voice of the child who is still in yourself, or by that of your experience?

**J.T.** It depends on the character. Theresa (the protagonist of *The Crackwalker*) is more the child, but

then as I write her story, not her voice but her story, it is the adult writing with the experience in the world. Certainly in all of my characters their child comes out, the child in them pours forth at some point. I think the adult in most of us is pretty much a fiction, you know, unless we are really active in the world politically. Otherwise, the child is just governing everything, hungry, wanting attention.

**R.A.** In *The Crackwalker*, Theresa in a certain way has paid for her son's death, starting to work as a prostitute again. How has Alan paid for the murder that he has committed?

**J.T.** Well, he has no redemption. He is inside the whole, he has become the man. He's done what he has been programmed to do by the rest of society. It's like they hate the welfare class because it reminds them of their greed and how they exploit. It's just what people think of the homeless. Really we wish they would go away, we don't like to see them. So what we are saying is that we just wish you weren't here, so if the homeless have a baby, Alan was just doing what is asked of him in a sense and required of him. He will go to jail forever and he will pay in that literal way, but he'll never know happiness. He knew it with Theresa, she will know happiness because her last line is happy: "He don't even know who I lookin like", she believes she looks like the Virgin Mary. She carries that joy; it's like when you see a little old woman and she was loved once and a great big fat woman who was a runway model once.

**R.A.** Some of your plays convey a message that cannot be interpreted straight away. At the end of *Lion in the Streets*, Isobel says: "I take my life. I want you all to take your life. I want you all to have your life". Is the main message revenge, freedom or independence?

**J.T.** It's not revenge, because she says: "I love you" to the killer. I would take revenge myself. I suppose it is because I grew up Catholic, I'm not Catholic anymore, and it could be an unconscious exploration of Christ who forgives them, because they do not know what they do. The next question is impossible, because I could never forgive the killer of a child. It takes the purity of a child and that's what God is to me: a seven-year-old immigrant girl. So, I think that freedom lies in the freedom from

the need from revenge. When you are free from your need for revenge you are free. Because the need for revenge holds you hostage, that's what's happening in the world today, it's endless. Really only children can teach us how to give that up.

**R.A.** Some sort of nostalgia is present in some of your plays. In *Pink, Perfect Pie* and *Habitat* there are three young girls who remember the sweets prepared by their maternal figures, by then dead. Do the sweets symbolize the sweetness of their childhood memories or the bitterness to live without the maternal warmth?

**J.T.** Very good question! Because it's true I think that the need for sweets in human beings probably is connected to a baby nursing, getting all of that sweet milk. So it's both, it's childhood, it's not understanding what's inside things, just the beauty, the look. And definitively maternal warmth. The pink cake, the maternal warmth that she did not get from her mother, she got it from the nanny. In *Perfect Pie*... the pie is not much the same in *Perfect Pie*. The

drop cookies, yeah. The lemon drops and that is the reason she felt total belonging with the sweets. The pies are her prosperity and her place in the community. Butter cookies are an offering of the love. That's a very good observation.

**R.A.** About love, a very important theme in your plays, can one say that *Habitat* exalts love? Love for the others, filial love and maternal love. Does the audience need to learn to love or does Judith Thompson want to show her way of loving?

**J.T.** The audience needs to question the meaning of love. One of the most important is Janet's speech about not loving her children, because the world says every mother loves her children. A mother who doesn't love her children is a monster. Well, the big secret to the world is that it may be very easy to love a baby, but some people don't. I talked to many women who had a terrible time, postpartum, and that love is a construction, maternal love. It works and women aren't prepared for being in the way they should be. It's huge work to love a

mean teenager. You have to work at it and look at them and remember and many women don't. Many women stood up after that speech, old women, and said, "I've been wanting to say that all of my life, but I've been too afraid to". I thought many women said it.

**R.A.** One last question about your play *I Am Yours*. Restlessness is, I think, one of its main themes. Each character suffers from it. Each of the three main characters dreams about a giant door behind which there is what is referred to as "the creature". Does the giant door dreamed by Toilane, Dee and Mercy symbolize the restlessness for a memory of the past, or for the fear of their future?

**J.T.** Both. But I think that this is maybe closer because it symbolizes a place you belong: home, the door that is familiar, that you open and you go in and you look after and care for. And in the beginning of the play he was not allowed in, and Mercy never feels like she's been in. And with Dee though it is fear for the future at the end, with the baby and the white lights. ■

At Giovanni Poli Theatre in Santa Marta on Thursday 26th May 2005 the play *Fronteras Americanas/American Borders* (1993) was presented to the Venetian audience for the first time. Guillermo Verdecchia is a Canadian actor, theatre director and playwright, born in Argentina, in Buenos Aires, who now lives in Toronto. Among his plays, *The Noam Chomsky Lectures*, written with Daniel Brooks in 1990, *A Line in the Sand*, written with Marcus Youssef in 1995, *Insomnia* with Daniel Brooks in 1998 and *Ali & Ali and the Axes of Evil* in 2004. *Fronteras Americanas/American Borders* contains many autobiographical elements, which deal with crossing borders and finding a place where to feel at home, with a sense of belonging and identity.

**S.F.** How long did it take to write *Fronteras Americanas/American Borders*?

**G.V.** Well...27 years, all life long. Actually it took me about a year perhaps, a year or two, to write it down, together with Daniel Brooks. I'm a very undisciplined writer, sometimes I write 12 hours a day, sometimes I'm very loose and don't

## Interview with Guillermo Verdecchia

Sara Florian, Manuela Ortolan, Elisa Polese

write for a week, but once I rewrite, I write much more.

**S.F.** In *Fronteras Americanas/American Borders* you write: "I feel different. I feel wrong, out of place. I feel not nowhere, not neither" (51). This seems to me a post-colonial sense of displacement, a displacement from one's history, one's past, one's surroundings, oneself. In writing this was your aim to feel integrated or not to feel involved in things or history you have no connection with?

**G.V.** That's a pretty good question...my aim is to understand where I live, my decision was to live with all these things that don't belong to me, but that I had to be integrated with.

**S.F.** After the première of *Fronteras Americanas/American Borders* at Santa Marta's

Theatre, I asked you, "Where do you feel at home at the moment?" and you answered me "In Toronto." Do you think that Toronto hosts many people looking for a place where they can feel at home?

**G.V.** I think so, Toronto is a diverse city which hosts many people who can feel at home, people who come from all four corners of the world, there's a multitude of languages which successfully get along, there are no ghettos, no killing each other for skin colour, laws are fair. It's a good place for different kinds of people. It's a new city, it's young and there's still room to write because it has never been the imperial centre. Instead the Italian theatre suffers for lack of resources. Toronto doesn't have an impressive cultural background and so it is open to new things. If the 10% of the money they give to La Fenice were given to small theatres, there would be more room for play-writers to write also in Venice.

**S.F.** I would like to quote you: "A border is more than just the division between two countries; it is also the division between two cul-

tures and two memories". In what do you think that the border would become not only the division but a line of contact, a threshold from a culture to another? Or is it both a line of division and of union?

**G.V.** It can be both. Ideally a border is a process in the way you can choose things. We need borders, divisions, but at the same time we don't want to have boundaries to a nation, because when boundaries become real walls there is no interchange, but a place of conflict where there's no discussion or conversation. Border is a productive middle place. Differences make our lives interesting, but differences don't have to be absolute, because we don't have to be identical to be the same. There's always a way of mixing. Italy is more regional and is younger than Canada, since Italy achieved political unification in 1861. Globalisation brings also racism and war but we have to understand that there's always a way of communicating.

**S.F.** What is the role of literature in the contemporary world when medias have such a relevant role?

**G.V.** The role of literature is to negotiate differences, strengthen tradition, affirm local culture...this is a thing literature should do. It should reveal different worlds to each other. Once Ondaatje was asked to answer a test on general British culture, and the question was how many people there are in a British rugby team, and he answered he didn't know. I mean, who cares to know it, what is the

use of it?

**S.F.** How have the Canadian, American, Australian, Italian audience responded to *Fronteras Americanas/American Borders*?

**G.V.** Oh, really well. As far as I can tell it was performed many times in Canada, in the States, in Australia, Singapore...people feel the play like it tells their story. Once a woman came to me after the show and told me "This play is about me!". A 30-minute-short film titled *Crucero/Crossroads* [it was screened at the Toronto International Film Festival in 1994. The film was directed by Canadian filmmaker Ramiro Puerta, who was also a programmer for the festival. Puerta turns Guillermo Verdecchia's play *Fronteras Americanas* into a whirl of images and sounds that blast past the exotic] was presented at the Toronto Film Festival and it seemed to make sense to people. We cross borders every time in any single moment of our life that we negotiate daily, always shifting. For instance in Australia an aboriginal woman came to me and thanked me because she told me that she was taken away from her family and was raised in another place, so the story was her own. It seems to make sense to many people.

**S.F.** In which way do fragments build a sense of self or identity or community in *Fronteras Americanas/American Borders*?

**G.V.** The sense of self has changed in the past from feudal times, in vertical hierarchy things were much more fragmented, nowadays there

are lots of fragments that we can assume when it is useful or valuable to do so. The relationships of those fragments form the self. We don't have to create divisions, everyone makes personal adjustments. You don't have to be the same to be equal.

**S.F.** Like Taco Bell or Mac Donald's...

**G.V.** Sure, this is how American democracy works: "you'd better behave like us"...This is how America exports democracy...

**M.O.** After your show in Santa Marta you said that you are not an actor, so how do you feel about playing in theatre?

**G.V.** Yes, I don't feel a monomaniacal real actor because I'm not utterly concentrated on my role, many roles are not for me and during the rehearsal I'm distracted by the lights, the stage...Actors work on every single little thing. I'm more concentrated on writing and directing because I prefer to have a general view of the play...I like solving the problems...

**M.O.** What do you have to do to become an actor in Canada?

**G.V.** If you want to become an actor and work in theatre you have to attend a theatrical school 8 or 9 hours per day, you work on your body, voice and imagination, you learn how to walk, how to speak clearly, you can learn to dance and to sing and to speak when you walk...and this takes you 2 years. It's very hard, but you can make a living. ■

Harri Pritchard Jones was born in Dudley (England) into a Welsh family in 1933 but moved to the Isle of Anglesey (Wales) at the age of six. He spent nine years in Ireland, first in Dublin, where he qualified as a doctor, and then on the Aran Isles. On his return to Wales in 1965 he specialized as a psychiatrist. He is a novelist, a short story writer, an essayist (he wrote an important study on Freud), a script writer, both for the television and the radio, an editor of many Welsh books and of the first collection of Welsh short stories in Italian: *Un mondo, il mondo* (Mobydick 2002). His work has been

"Welsh is the skin of My Mind"  
Harri Pritchard Jones: An  
Interview with Andrea Bianchi  
& Silvana Siviero

translated into eight languages and now with *I segni a margine* (Mobydick 2004) also in Italian. He is Joint Chair of Yr Academi Gymreig (The Welsh Academy). He now lives in Cardiff with his wife Lenna Harries, a retired Senior BBC Wales Radio Producer.

The following interview took place

in Cardiff, in Harri Pritchard Jones's study in December 2004.

**Silvana Siviero** Let's begin our interview by referring to *I segni a margine* (Mobydick 2004). You know the title was inspired by Domenico Gnoli's (1838-1915) poem, Per una vecchia edizione del Petrarca, in particolare by the tercet that runs: 'I segni a margine, le dubbie note, / le macchie, novo libro mi svelano / istorie ignote'. In our opinion the essence of your world is contained in these words, you seem to be discovering and representing the 'istorie ignote' of many ordinary people. Do you agree with this interpretation?

**H.P.J.** Yes, I do very much. The original title I gave for the English translation of my short stories was *Interstices*, that's almost impossible to say!, it's the place where things meet and dust collects or where people are forgotten. Yes, I certainly have identification with the people who are at the edges, at the corners of life but I think their lives are just as important, and heroic, and revealing about the nature of life as the main actors in the centre of the stage.

**A. B.** Does your interest for people who are 'at the edges' derive from your work as a psychiatrist?

**H.P.J.** Well, when I was a medical student we had lectures on psychiatry and this marvellous chap said: 'I will teach you something about psychiatry but the main sources will be life and literature'. So, I think, it's because I'm a writer I could do a bit of psychiatry, not because I was a psychiatrist that I could do the writing. I empathize with people, with people in general, that's why I empathize with my characters; you could say the central tenet is: 'sunt lacrimae rerum'... But, there is a very important thing in your introduction that hadn't struck me that may be relevant to what you are saying, you say that the 'anima' in me is very central, it's true, women, mothers have traditionally been closer to people and to their feelings, less involved in ambitions and machinations and public life and things like that.

**S.S.** So your characters cannot be considered patients you are analysing?

**H.P.J.** Patients? No, but they are patient! You know, the Thoreau (1817-1862) idea that 'the mass of men lead lives of quiet desperation'? I often look at people, maybe an old woman with a heavy bag walking down the road, with no car... and I think, 'Great God, it's like Sisyphus, you keep walking up that hill and you never get to the top and you keep pushing that stone up, it never comes back over you, but you have to spend your life pushing it up', so, I suppose, I have a great sense of pity for people in general.

**A.B.** You convey this sense of pity to your readers too. You help them understand and accept the limits and weaknesses of your characters.

**H.P.J.** Yes, a writer must never be

judgemental, never moralistic; there must never be even a tiny bit of sentimentality because that would be the end.

**S.S.** Do you think your scientific objectivity in describing characters and events may derive from your medical training?

**H.P.J.** Medical training does make you see things in detail or probably it's just me. I do notice things, there is a clinical objectivity with the empathy. I describe what I see not what I want to see. It's difficult but you must be able to write about nasty Jews, nasty Black people, nasty disabled people because they are all part of a wonderful mixture like the rest of us. But, some people say you shouldn't portray disabled people in a bad light; that's nonsense, that's not what life is about, you portray what you see, what you feel, what you hear.

**A.B.** You like to extend this realism to the way your characters speak, don't you?

**H.P.J.** Yes, it's true.

**A.B.** Do you like to listen to people talking to capture their spontaneity?

**H.P.J.** Well, yes, not just in psychiatry but also in Dublin shops and pubs. Dublin is a great talking place; people revel; they love punning, they love playing with words... I think Arnold Wesker (1932- ) talks about this too, about their ability to present the mundane, and even the boring, in an interesting way, in a significant way; people don't just sit down and talk about important things, they even talk about little things but the way they talk about little things can be very revealing.

**S.S.** You mentioned Dublin, the city you loved and love, the city where you developed as a person. Does this strong relation make you feel half-Irish?

**H.P.J.** Well, my father was a good Hibernophile, we lived in Anglesey when I was young and that was very close to Ireland and we often used to go over; well, things have changed in Wales now, the Welsh have become a lot different, but, in those days I felt much closer to the Irish than to the Welsh. In Anglesey there was a Calvinistic ethos: things were right or wrong, people thought you should write or say what ought

to be not what was. In Dublin it was and is completely different: if you are very pompous, very important, they will pull you down, but if you are down they will lift you up, they have a great humanity and that attracted me very much. Well, it's in Joyce, it's in all the Irish writers. There is also this sort of black humour about things, they don't take things too seriously, they can deal with horrors, death and all that in a very balanced way.

**A.B.** Dublin, as you often say, is the place where your 'imagination woke up properly', it's the place where you 'listened to great music, saw great works of art and argued to all hours about philosophy and religion'. It is there religion became important in your life and we know Joyce is in part responsible.

**H.P.J.** Oh, yes, his parody of Roman Catholicism made me become a Roman Catholic. Well, yes, I think religion is very important, in my sense, because it means you see things 'sub speciae aeternitatis'. Life does have some sort of purpose even if it may be difficult to see it at times. I also believe that the Catholic religious sense makes you think of celebration and I try and celebrate even when I'm describing very poor people, deprived people. I hope I am celebrating their lives in some sort of way, that's why I don't think I'm pessimistic...

**S.S.** Ireland again. Your literary life started there didn't it?

**H.P.J.** Yes. After my father died I went up to north Wales to care for my mother because she was vulnerable and inadequate. I worked at a local hospital at first, then, after two years I felt I should work out what to do in my life. I didn't really want to be a doctor, that had been my father's unfulfilled ambition, so I decided to go back to Ireland, to the west of Ireland to a remote and primitive place. I applied and found a job on the Aran Isles just where Synge (1871-1909) had lived and worked. I got there in Autumn and the weather was wonderful. Everything was so quiet, few man-made noises, no street lights, hardly any cars or phones. You could hear bird cries so clearly, the rocks were grey but changed their grey colour after rain and little flowers would stand out against the grey backdrop. All my senses were sharpened. I had an old gramo-

phone someone had lent me and I heard Mozart and Vivaldi as I never heard them before or afterwards. Then, one day I was invited to a House Mass where the teacher and the doctor were special guests and usually stayed at the breakfast which followed. Here, as I arrived, I saw the daughter of the house, who had come to help her mother, take four briquettes of turf off the fire and place two in parallel on the hearth, two on top of them at right angles. She then took the old black kettle off the hook which suspended it above the turf fire, blew the soot off from its beak and placed it on the briquettes to keep the water hot for making tea. This image made such an impression on me that when I got back to my cottage I had to put it down in words. That was the start of my writing career! And it has never stopped!

**A.B.** You were in Ireland writing about Irish situations using the Welsh language.

**H.P.J.** Yes, I write in Welsh but I always have the Irish people in my mind as a target audience. I think that lots of stories make sense if you know Ireland.

**A.B.** Have you always written in Welsh?

**H.P.J.** Yes, creatively, I have. Journalism, criticism in English. Welsh is the language I dream in, it's the only language I can pun in, I count in Welsh. I know the words in English but I don't know them, you see what I mean? Welsh is the skin of my mind.

**S.S.** You have often stated that Joyce was your model in literature. Wales has a literary tradition dating back to the VI century. Weren't there any Welsh models to refer to?

**H.P.J.** Yes. There were Kate Roberts (1891-1985) and Daniel Owen (1836-1895) and there were the *Mabinogi* (anonymous medieval tales), I like them very much but they are not the

type of literature I prefer, they are too full of allegory. I'm far more indebted to Chekhov, to his style; people have said my style is Chekhovian but I'm not quite so pessimistic! He also sees, well, I suppose doctors see, all sides of life, all the punctuation marks, all the moods. Tobias Wolff (1945- ), after reading my stories, wrote a letter to me saying my work was very, very Chekhovian. To be fair Kate Roberts and even Daniel Owen were influenced by a lot of people including Chekhov, they did not build on the old *Mabinogi* style of telling a tale with the twist at the end, they deliberately chose the Chekhovian way, not so much based on events but on characters and situations.

**S.S.** So there is the *Mabinogi*, a gap and then the twentieth century?

**H.P.J.** Yes, there are a lot of documents, translations – there was a marvellous adaptation of Quevedo-religious texts, legal ones but no real tradition of prose writing. In the nineteenth century there was a lot of poetry and prose but it was terribly pompous and religiose, it was in praise of great men, building them up into heroes, celebrities, gods, it was terrible literature! Then, towards the end of the century, first came Daniel Owen who attacked hypocrisy in a quiet way, he was pricking the bubble, then in the twentieth century came Caradog Prichard (1904-1980) who wrote a great novel, *One Moonlit Night* (1961), which burst the whole thing. He wrote about the same communities others had written about praising the decorum, the goodness... but he showed what was underneath: only sex, violence, abuse. Now, there are a lot of prose writers, but when I started, the main figures were Daniel Owen, Kate Roberts, Caradog Prichard.

**A.B.** In *A Guide to Welsh Literature* (1900-1996) University of Wales Press, Megan Tomos on reviewing the short story says: 'Harri Pritchard Jones wrote short stories which did reflect Kate Roberts's strong

influence.' Do you agree with this statement?

**H.P.J.** Yes, I do. Her world is very different from mine though, hers is morbid, mordent and I don't feel attracted to it, but I'm attracted to her style, she's a wonderful stylist, she's marvellous in her descriptions! But, she was very Calvinist in the sense that she didn't write about things she didn't like. There's no sex at all in her work and not much religion either. When I hold courses for young writers I always say: "You have a palette and the usual five senses but besides that you have two others: the erotic, not necessarily sexual, and the spiritual which can be religious, but it can have something to do with heroism, altruism things that are done but don't make sense in a way". But another person that did influence me in Wales was Saunders Lewis (1893-1985), his poetry. It is sensual and rational, intellect and emotions are both there. He is also religious, a Catholic. In a poem, *To the Good Thief*, he speaks about the Crucifixion and he counterpoints it saying: 'this is God, but he is also a sack of bones with fleas about him'. His writing was marvellous for me because there was no Puritanism, no Calvinism, no respectability and what I also like about him is that if you want to show the good side of a thing you must also show the other side.

**A.B.** To conclude this interview, let's return to I segni a margine which is divided in two parts: 'I segni degli altri' and 'Un segno di sé'. We had the impression that you felt more at your ease when describing 'gli altri' and not when describing yourself in L'estraneo. Is it true?

**H.P.J.** It is true I feel happier when describing 'gli altri' than when acting as an alter ego through characters as Liam. Though, Liam is perhaps the character closest to my 'segno di sé'.

**S.S.** Thank-you Harri and good luck for your future work!

**H.P.J.** Thank-you! ■

**M.F.** When did you start to write?

**A.G.** When I was taught to do so at the age of five in primary school.

**M.F.** Did your parents encourage your interests in writing or did they

An Interview  
with Alasdair Gray

By Marco Fazzini

react against your literary and creative leanings?

**A.G.** They encouraged. My father gladly typed out my earliest and most puerile verses, stories, plays.

**M.F.** What do you remember of your period of study in Glasgow. Was there any writer or friend who encouraged your writing?

**A.G.** If study is enjoyment of reading and thoughts provoked by reading, my studies have often slowed down but never stopped. Periods were dominated by the work of particular writers. In my teens a teacher encouraged my writing by first printing my work in the school magazine, then making me editor of it.

**M.F.** Have you ever chosen a particular poetical work to inspire your poetry or would you rather speak about a kind of comprehensiveness in your readings and influences? What are the writers or artists you feel most attracted to?

**A.G.** Poe. Early HG Wells. Hans Andersen. William Blake. Thomas Hardy. Hogg. Dickens. GM Hopkins. Burns. Ibsen. Shaw. Bosch. Beardsley. Munch. Hokusai. Hiroshige. Etc.

**M.F.** What's the origin of a poem? Do you accept the idea that it can be originated first in a sound or a rhythm or in alarger formal intuition rather than in some urgent message to be expressed?

**A.G.** With me it always began with a sonorous phrase that needed enlarging to present an idea more clearly. The idea contained a mood or feeling that only made sense when logical as well as sonorous. The germinating phrase usually indicated loss or absence.

**M.F.** Would you speak about a period of gestation in which the poem is being pre-determined?

**A.G.** No. I would speak of gestation as the period in which a poem is being determined.

**M.F.** Would you expect to keep writing poetry regularly?

**A.G.** I have never written poems regularly.

**M.F.** Do you take great care in ordering the poems in a collection?

**A.G.** Yes.

**M.F.** Would you comment on this observation and add something to the following statement of agnostic

faith summarized by Wallace Stevens in his 'Adagia': 'After one has abandoned a belief in god (sic), poetry is that essence which takes its place as life's redemption.

**A.G.** Wallace's statement must be true of himself since he says it. I prefer the faith of William Blake who thought Jesus was the everlasting creator, redeemer and poetic imagination.

**M.F.** Are you afraid to be misinterpreted or that your poems can be mismanaged by the critics?

**A.G.** No. My main fear for my work is that it be ignored or forgotten.

**M.F.** The philosopher Hans-Georg Gadamer, in his essay 'On the Contribution of Poetry to the Search for Truth', says that 'the word of the poet is autonomous in the sense that it is self-fulfilling... To speak of truth in poetry is to ask how the poetic word finds fulfillment precisely by refusing external verification of any kind'. Would you agree with this statement or would you rather accept the Platonic objection to the truthfulness of poetry: 'Poets often lie'?

**A.G.** Gadamer's statement only makes sense to me if he is rephrasing Aristotle's dictum that poetry (lyric, epic & dramatic) contains more truth than historical writings, which can never present all the causes of what they describe. Did not Plato (an imaginative writer) put his condemnation of poets into a dramatic dialogue advocating a fascist Utopia? Totalitarians always want to ban folk who imagine what they don't. See Hitler & Stalin.

**M.F.** Do you consider yourself a Scottish poet or a British poet writing in the United Kingdom?

**A.G.** I am obviously both.

**M.F.** Would you like to summarize your feeling about the importance of the relationship between imagination and reality for your poetry?

**A.G.** If reality is experiences (what else can it be?) then poetry, like other word structures, describes realities by imagining them – by inventing shareable images of them as truthfully and entertainingly as possible. (In the previous sentence 'entertainingly' may be replaced by 'surprisingly').

**M.F.** Looking back over all your poetic work what do you think is its most characterstic feature?

**A.G.** I wrote them.

**M.F.** Are there places that have been especially important to your poetry (maybe have lent themselves easily to metaphor)? And are they the same ones that have been important in your life?

**A.G.** No. It is people who have been especially important: people who live close to me. That I have almost always lived in Glasgow is a coincidence I share with more than a million. It is the context to which I need not pay conscious attention, in poetry.

**M.F.** Many of your poems reflect your ideas about human relationships and love. How does it feel to be a contemporary poet who writes about love, when so many other poets today do not?

**A.G.** I have never felt outside a poetic mainstream because I have never noticed one.

**M.F.** Your notes at the back of your *Sixteen Occasional Poems: 1990-2000* seem to anticipate your readers' questions. Do you imagine your readers when you write? Who do you imagine?

**A.G.** I do not – cannot imagine my readers, but hope what I write makes sense to any intelligent reader who enjoys a variety of verse in English. The notes are to help such readers enjoy my verses more.

**M.F.** Do you think it's important to share your work as it develops?

**A.G.** I have found it useful to share partly written novels and plays with friends, but all my poems have been so short that I have had no time, while writing them, to invite useful criticism.

**M.F.** Which kind of shame does poetry cause in surviving its author?

**A.G.** Only readers who survive the author can tell you that, but I am sure they would feel the same shame when the poet lived. My own shame when I re-read my immature work is not posthumous. I cannot imagine such shame.

**M.F.** What are your ideas about



poetry? Do you think that when we look for consolation or redemption in art we must be skeptical about its value?

**A.G.** Like several arts and sciences, poetry is a way of enjoying and learning other people's feelings and discoveries through beautiful used words. I cannot be sceptical about what pleases and teaches me. I do not understand your use of the word redemption here, perhaps because I am not very religious.

**M.F.** You were working as a writer in residence until recently: do you really think that people can be trained in this kind of mysterious and difficult job?

**A.G.** All training is useful to those learning difficult jobs, and experienced professional doers are good teachers of surgery, law, bricklaying, music, etc. I do not regard wordcraft as essentially more mysterious than these, though some students cannot learn, bad instructors cannot teach.

**M.F.** In becoming accessible is poetry in danger of giving up too much? What are the implications of publicity?

**A.G.** To have a talent destroyed by too much money and admiration must be a tragic experience. I wish every poet could be so savagely tested – especially me.

**M.F.** Considering the little attention paid to your poetry collections

and the few reviews written on them, I would like to ask you if this was caused by the position of Alasdair Gray as a well-known Scottish novelist or by a larger and more general disregard for poetry as a literary genre.

**A.G.** Neither. My poetry is smaller in quantity and also gloomier, less varied in tone than that of better known Scots contemporaries, so of course my prose is more popular.

**M.F.** In the last ten years many Scottish publishing houses have disappeared, and some of the surviving ones have stopped publishing literature. Do you think that in the New Scotland literature, and poetry in particular, will have to be subdued to the strength of other priorities?

**A.G.** Please, do not ask me what will *have* to be done in the New Scotland. I would like to see full, well-paid, useful employment for everyone in the New Scotland: office cleaners as well as poets. That is what *should* be provided, not what will be.

**M.F.** How do you judge the function and role of institutional and government initiatives in support of arts and writers in your country?

**A.G.** I have not investigated these things enough to give a far-reaching, intelligent judgement. The language of the Scottish Arts Council's publicity leaflets is as inspirational-

ly abstract as those of most public bodies, and gives a strong sense of fully employed administrators, languaging.

**M.F.** In your note about the poem 'South Africa April 1994' you observe that 'After 1950 several states created and kept by violence ended without violence destroying them: the British and USSR empires, the dictatorship of Greece, Spain, Portugal, South Africa. I wanted to celebrate the fact that unjust systems at last exhaust those who inherit them, that no human state is solid'. Did you want to suggest any actual link with the political situation of Scotland?

**A.G.** No. The state of Scotland was not made by overwhelming military or police intimidation, but by my nation's chief landlords, soldiers and professional folk working for the English rulers. Tony Blair's silencing of Scottish criticism by giving Scotland an almost completely powerless parliament is the most recent example.

**M.F.** Do you think that Scottish literature should be treated and included in the so-called post-colonial discourse?

**A.G.** Only by those who enjoy such treating and including. I assume this discourse is a kind of criticism. If it concentrates on only one aspect of poetry it is a limited and limiting kind. ■



## Eventi

Le prime immagini pubbliche di Robert Nesta Marley risalgono alla metà degli anni Sessanta quando, ventenne – era nato nel 1945 – iniziò a pubblicare i primi 45giri in compagnia di altri due musicisti destinati a entrare nella storia del reggae: Peter Tosh e Bunny Wailer. Lontano dall'iconografia che tutti conoscono, le fotografie di allora ritraggono un giovane vestito secondo lo stile afro-americano che reinterpretava modelli bianchi dell'epoca. Completi neri attillati con pantaloni corti sulla cavaglia abbinati a una camicia bianca e a un papillon, capelli tagliati corti: l'immagine del *rude boy* del ghetto giamaicano di Trench Town. Nulla lasciava presagire cosa sarebbe accaduto nel giro di alcuni anni: eppure i contorni del messaggio e della visione del mondo di Marley erano già definiti e raccontati nelle prime canzoni. L'esperienza del ghetto, insieme all'adesione al rastafarianesimo, sarà infatti centrale nella sua produzione e segnerà da subito le sue posizioni su violenza, unità sociale, ribellione, politica. Interpreterà quest'ultima e userà l'ascendente conquistato sui giamaicani in modo originale e "apolitico". Rifiuterà il ruolo di leader che qualcuno vorrà assegnargli in nome di un concetto di umanità e partecipazione che pone l'individuo al centro dell'attenzione.

Avrebbe festeggiato quest'anno i suoi sessant'anni se un cancro non l'avesse rapito nel 1981 all'apice di una carriera straordinaria. Nonostante questo, o forse proprio per questo, Bob Marley si è trasformato in un'icona di dimensioni planetarie, patrimonio di

Bob Marley in Africa:  
celebrazioni a Addis  
Abeba, 1945-2005.

Roberto Pedretti

un'umanità composta non solo dalle giovani generazioni, ma trasversale per età, classe sociale di appartenenza e colore. E' forse l'unico esempio contemporaneo di figura le cui immagini – i caratteristici *dreadlocks*, gli occhi dal sottile taglio orientale, il corpo minuto vestito di tute da jogging per giocare a football, sport di cui era appassionato – si possono trovare appese sulle pareti delle baracche di qualche megalopoli africana così come sulle tappezzerie delle camere fornite dei più sofisticati impianti hi-fi dei giovani europei. Per la prima volta nell'era della comunicazione globale un figlio del "terzo mondo" rubava la scena alle star occidentali: anche questo ha contribuito ad alimentare la leggenda del musicista giamaicano. I suoi dischi continuano a vendere migliaia di copie in ogni angolo del mondo e la sua musica, il reggae, sta vivendo un autentico momento di *revival*. La caratteristica che rende unico questo genere è l'essere stato (e continuare a essere) il prodotto di un'opera incessante di ibridazione culturale. I ricordi della riduzione in schiavitù nelle piantagioni, le memorie africane, l'esperienza della diaspora, la forza del potere coloniale e l'incontro con la sua cultura sono le coordinate fondamentali che hanno segnato la storia della cultura caraibica. Già

negli anni trenta del Novecento questa miscela trovava modo di esprimersi in una effervescenza sociale che si articolava nelle prime manifestazioni di nazionalismo africano. L'associazionismo sindacale e politico, il movimento *Back to Africa* di Marcus Garvey, e infine la diffusione della religione rastafari erano tutti segnali che indicavano come il processo di presa di coscienza dei giamaicani fosse giunto a maturazione. L'evocazione di nomi, luoghi, frammenti di storie legati a quelle esperienze si rintracciano spesso nelle canzoni reggae e sono indicativi dell'importanza che quel periodo ha rappresentato per la costruzione dell'identità culturale locale.

Fedele alla propria natura di musica ibrida, il reggae continua a coltivare l'arte della contaminazione culturale, della sperimentazione tecnologica, della creatività libera dalle consuetudini, della fantasia linguistica. Forse proprio questa fantasmagoria, questo caleidoscopio di colori e di suoni riescono meglio di altri a fare da colonna sonora alle infinite sfaccettature della complessità contemporanea. Suonato nei centri sociali, diffuso dai sound-system nei cortei, sintetizzato e miscelato sui piatti dei dj, trasmesso dalle radio FM, prodotto e venduto dall'industria discografica, autoprodotta e commercializzata in canali alternativi, il reggae non finisce di stupire per la sua capacità di sintonizzarsi sul mondo e per l'abilità con cui schiva gli sforzi di coloro che cercano di definirlo secondo canoni disciplinari.

Questa musica è stata uno degli strumenti culturali tramite cui gli

afro-caraibici hanno elaborato un linguaggio di resistenza e di identità in un orizzonte di povertà e sfruttamento, di discriminazione e di violenza, indifferentemente vissuti nelle ex-colonie di provenienza così come nei sobborghi inglesi carichi di immigrati, Brixton e Toxteth. Così anche il reggae diventa un mezzo attraverso il quale gli oppressi, i colonizzati, raccontano e rielaborano l'esperienza del contatto con gli europei. Il reggae canta anche di possibilità di salvezza e redenzione che vengono coniugate secondo modalità diverse ma coerenti e che si situano all'incrocio di percorsi e suggestioni originali: il rastafarianesimo, il nazionalismo africano, la *Black Consciousness*, Malcolm X e Martin Luther King, Marcus Garvey e le Black Panthers. La salvezza per le giovani generazioni di afro-caraibici degli anni '70 è straordinariamente descritta da Paul Gilroy in un'intervista rilasciata nel 1999 a Mike e Trevor Phillips: "They're not British, 'cos the British don't want them; they're not Caribbean, because they've never seen the Caribbean, nothing to do with it. They called themselves African for a long time, but, of course, they'd never been to Africa, either. They are saved, spiritually and culturally, by the advent of Rastafarianism and by Reggae. These two forces make it possible for them to construct a new form of symbolic identification for themselves."

Nella stessa intervista Gilroy indica nella figura di Marley uno dei simboli di questa rinascita: "And it is astonishing to me that anything was rescued from it, and, if you want a single figure who rescued something from it, it is Bob Marley."

You know, Marley sings out of that trouble, out of tribulation, out of exile, out of being marginalised. [...] He provides a symbolic language with which to describe how they got like that and, in the summoning up of Africa which isn't, of course, real Africa, you know."

Le strofe delle canzoni di Marley e del reggae diventano le parole d'ordine dell'orgoglio africano e nero, ma riescono pure a rappresentare i bisogni e le ansie dei giovani bianchi urbanizzati quando anche su di loro cominciano ad abbattersi gli effetti della ristrutturazione economica, sia in termini di sicurezza che di prospettive. Il reggae è la forma più diffusa e conosciuta di *world music*, forse l'unica a potersi fregiare di questo titolo, ma esso ha significato e significa soprattutto Africa.

A sessant'anni dalla nascita, l'Africa ha voluto dedicare il mese di febbraio a ricordo della figura del Marley musicista, poeta, guida carismatica, artista. Le celebrazioni sono state l'occasione per affermare l'orgoglio e le radici di un continente che cerca faticosamente di progettare e sperimentare le possibilità di un futuro comune. Così non c'è contraddizione tra le grandi visioni di una *African Renaissance*, i piani di sviluppo e collaborazione economica elaborati dal NEPAD (New Partnership for African Development), gli sforzi di integrazione politica incarnati nella nascita dell'Unione Africana e la rivendicazione dell'originalità e autonomia della cultura africana.

Non a caso questo è avvenuto in Etiopia, terra promessa dei rastafari, luogo visitato solo una volta da Marley. Questo ritorno simbolico di uno dei figli della

diaspora è servito per diffondere un'immagine per una volta lontana dagli stereotipi di fame e violenza che circondano il continente. *Africa Unite*, questo il titolo dell'appuntamento, ha voluto essere un momento tutto e solo africano, nell'organizzazione e nella lunga serie di eventi proposti. Centinaia di migliaia di persone provenienti da tutta l'Africa, ma anche da altri continenti, hanno riempito Maskal Square in Addis Abeba per assistere al momento culminante del mese di festeggiamenti: il concerto che ha visto esibirsi il meglio della musica africana contemporanea che abita il mondo. Youssou N'Dour, Angelique Kidjo, Baba Maal, Johnny Clegg, la famiglia Marley e molti altri, hanno, con le loro canzoni, celebrato la vitalità della musica e della cultura africana, la capacità di confrontarsi, offrendo una sintesi originale, con le altre culture.

*Africa Unite* non è stato solo musica e spettacolo: il mese è stato riempito di mostre, laboratori, conferenze, convegni dedicati all'africanità e ha coinciso con il programma di manifestazioni dedicato alla storia della diaspora nera. Sono trascorsi due decenni da quando gli effetti devastanti della carestia che colpì l'Africa orientale riempirono gli schermi di tutto il mondo e impegnarono i più famosi artisti occidentali ad organizzare l'operazione *Live Aid*. Oggi quei ricordi vogliono essere cancellati e sostituiti con le immagini di un continente vibrante, orgoglioso del proprio passato e dei propri figli, pronto ad accettare le sfide del futuro. ■

**A**dieci anni dalle prime elezioni democratiche svoltesi in Sudafrica nel 1994, la Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Milano ha confermato, con il convegno "Il Nuovo Sudafrica dieci anni dopo l'apartheid, New South Africa Ten Years after Apartheid", l'interesse e l'attenzione dimostrati da tempo verso questo paese. L'iniziativa, organizzata grazie anche alla collaborazione dell'Ambasciata e del Consolato sudafricani di Roma e Milano, si è concentrata sulle modalità e gli esiti del dopo apartheid. Il processo di transizione in atto nel paese in

Convegno internazionale "Il Nuovo Sudafrica dieci anni dopo l'apartheid – New South Africa Ten Years after Apartheid", Università degli Studi di Milano, 29-30 novembre 2004.

Claudia Gualtieri e  
Roberto Pedretti

questi ultimi dieci anni si è svolto

in un clima di dialogo pacifico e attraverso una serie di iniziative di straordinario interesse – prima fra tutte la Commissione per la Verità e la Riconciliazione – che hanno segnato una svolta nella ricerca della democrazia e della comprensione fra popoli e culture di diversa estrazione. Nell'intento di osservare da vicino i nuovi rapporti creati in quel paese, si è deciso di promuovere un convegno di studi e dibattito cui hanno partecipato studiosi italiani e stranieri. Al centro degli interventi si sono posti gli sviluppi della società e delle culture all'interno del nuovo stato demo-

cratico e le politiche lanciate dal Sudafrica a livello internazionale nel continente africano e nel mondo.

Dopo i saluti di rito portati dalle autorità, il convegno è stato presentato nei suoi scopi e contenuti generali da Itala Vivan (Facoltà di Scienze Politiche, Università degli Studi di Milano) e aperto con la *key-note lecture* di Kader Asmal, giurista, membro del parlamento sudafricano, ex-ministro dell'istruzione e delle risorse, nonché militante di vecchia data dell'ANC e uno degli estensori della nuova costituzione sudafricana. Ripercorrendo a grandi linee la storia recente del Sudafrica, Asmal ha dipanato un filo che unisce i momenti chiave del processo che ha condotto il paese dal conflitto alla riconciliazione, passando per le trattative e i negoziati di pace e la stesura della costituzione. Egli ha sottolineato come il successo di questo processo sia stato determinato da fattori non solo politici interni e internazionali, ma anche dalla lunga tradizione di lotta e lavoro politico condotti dall'ANC in patria e in esilio. È proprio in forza delle capacità dimostrate dalla nuova classe dirigente sudafricana, dalla fedeltà a principi e a ideali inerenti la costruzione di una società dai valori condivisi e comuni a tutte le sue componenti, che si è giunti all'accordo negoziato su cui si fonda il nuovo Sudafrica. Asmal però ha ammonito sul fatto che il rinnovamento del Sudafrica non può esaurirsi nel processo di transizione e riconciliazione, ma deve anche concretizzarsi in tutta una serie di interventi indirizzati allo sviluppo sociale ed economico, e tutt'ora insufficienti a garantire la stabilità del paese. Da grande giurista, Asmal ci rammenta che la crescita materiale di decine di milioni di sudafricani, cui sono stati negati per decenni terra e lavoro, è possibile attraverso il riconoscimento di tutti quei diritti – civili, economici, sociali, umani – su cui la nuova costituzione trova fondamento.

L'intervento di Kader Asmal ha dato il tono al convegno, che si è poi articolato in una serie di questioni chiave – “Stato e società”, “Culture in transizione” e “Dieci anni di democrazia e futuro” – su cui si sono confrontati gli studiosi presenti.

Nella sessione “Stato e società”, presieduta da Alberto Martinelli (Facoltà di Scienze Politiche, Università degli Studi di Milano), sono stati affrontati i temi relativi

alle possibili trasformazioni e alle carenze attuali che riguardano una società in cerca di sviluppo, che deve anche recuperare ritardi economici e sociali storici. Sono intervenuti Jo Beall (Direttore del Development Studies Institute, London School of Economics) con una comunicazione dal titolo “State and Society in Democratic South Africa: Fractures, Faultlines and Sites of Stability”, Jean Benjamin (Vice Ministro per lo Sviluppo Sociale) che ha parlato di “Developing Society in the New South Africa”, Mike Terry (già Executive Secretary dell'Anti-Apartheid Movement del regno Unito) con una relazione dal titolo “From International Pariah to Beacon of Hope. An Assessment of South Africa's Relationship with the International Community, 1948-2004” e Gabriella Venturini (Facoltà di Scienze Politiche, Università degli Studi di Milano) con un intervento su “La Commissione per la Verità e la Riconciliazione (TRC) in Sudafrica e l'evoluzione del diritto internazionale”. Si è sottolineato come i successi degli ultimi dieci anni non debbano comunque oscurare le urgenze determinate dalla povertà ancora ampiamente diffusa e per cui è necessario trovare soluzioni adeguate e di lungo respiro. Né si sono sottovalutati l'importanza e l'impatto che la globalizzazione provoca in un paese dove più pressante è il bisogno di sviluppo sostenibile e rapido, in cui le sfide sociali sono ancora tutte aperte. In questo panorama, si segnala l'intervento di Jo Beall che si è concentrato non tanto sui successi, pur riconosciuti, ottenuti nell'ultimo decennio, ma piuttosto sulle carenze, sulle aree di crisi, sulle tensioni che investono i rapporti tra stato e società, realismo politico ed esigenze quotidiane nel Sudafrica contemporaneo.

Alla sessione “Culture in transizione” hanno partecipato Giampaolo Calchi Novati (Facoltà di Scienze Politiche, Università degli Studi di Pavia) su “La storia e la memoria: da guerra anglo-boera a guerra sudafricana”, Itala Vivan con un intervento dal titolo “Nel Nuovo Sudafrica: la liberazione dei corpi nella ricerca della storia attraverso le storie” e Lindiwe Mokate (Chief Executive Officer della Commissione Sudafricana per i Diritti Umani) con una relazione intitolata “Government and Society in the New South Africa”. E parlando appunto di culture in transizione il Sudafrica è stato interpretato,

nell'intervento di Itala Vivan, come un corpo lacerato e diviso. Spogliato e umiliato per cinquant'anni da una legislazione e una pratica costruite sulla sua negazione, questo corpo collettivo e individuale si ricompone e si libera attraverso un processo di ricostruzione identitaria, ricercando e intessendo storie occultate da un passato violento e traumatico. Al corpo – ai corpi esiliati e mutilati – si riconosce oggi dignità e valore addirittura nella nuova costituzione che, nel preambolo dedicato specificamente al rispetto e alla protezioni dei diritti individuali, afferma e difende i suoi attributi di genere, orientamento e colore. Nell'ottica della liberazione vista anche come bisogno di riappropriazione di una storia negata o piegata agli interessi dei colonizzatori, le vicende del conflitto definito dalla storiografia tradizionale “anglo-boero” sono state rilette – in chiave di recupero di una memoria storica comune a tutti gli attori presenti allora sul suolo sudafricano – come vera e propria guerra civile.

La Truth and Reconciliation Commission (TRC) e il ruolo del Sudafrica come esempio di transizione democratica per i paesi dell'Africa australe sono stati oggetto dell'ultima sessione, presieduta da Teresa Isenburg (Facoltà di Scienze Politiche, Università degli Studi di Milano), cui hanno partecipato Marcello Flores D'Arcais (Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Siena) su “L'eredità della Commissione per la Verità e la Riconciliazione nel Sudafrica di oggi”, Roberto Pedretti (Facoltà di Scienze Politiche, Università degli Studi di Milano) con una relazione dal titolo “Dalle storie individuali alla memoria pubblica: la Commissione per la Verità e la Riconciliazione”, Fabio Ziccardi (Facoltà di Scienze Politiche, Università degli Studi di Milano) che è intervenuto su “Federalismo e Capo dello Stato nella Costituzione del Nuovo Sudafrica” e Cristiana Fiamingo (Facoltà di Scienze Politiche, Università degli Studi di Milano) su “La politica della sicurezza del Nuovo Sudafrica e la Southern Africa Development Community (SADC)”. L'esperienza della TRC, un forum nazionale che ha coinvolto decine di migliaia di persone e che ha mobilitato gran parte dell'opinione pubblica, è stata una delle vicende più note internazionalmente durante la fase

delicata della transizione alla democrazia. E' stato sottolineato come la percezione del suo ruolo storico cambi a seconda che se ne valutino gli esiti interni o l'influenza internazionale. E si è inoltre rilevato come la sua funzione e le sue procedure possano avere influenzato la concezione diffusa in campo internazionale dei diritti umani e della loro difesa. Da un punto di vista teorico è stata avanzata l'ipotesi che uno degli effetti della TRC sia stato quello di riaprire il dibattito intorno ai rapporti su giustizia retributiva e giustizia restitutiva. Nella valutazione dell'operato della TRC si è anche sottolineato il suo ruolo come contesto in cui fosse possibile riformulare un significato di storia condivisa e fondante la nuova identità della nazione, a partire dalla restituzione di voce e dignità a individui precedentemente costretti al silenzio. Questa storia si è costruita quotidianamente come potenziale memoria collettiva attraverso i racconti di vittime e aguzzini, le cui vicende sono servite

a smontare un apparato ideologico che aveva elaborato una propria visione distorta e parziale della storia costruita sull'esclusione della maggioranza. Contemporaneamente le storie individuali hanno agito, sul piano personale e collettivo, come momenti di un percorso di cura e guarigione nella migliore tradizione delle culture africane.

La fedeltà ai principi ideali che hanno informato tutta la storia del movimento di resistenza sudafricano non può non influenzare il ruolo e la politica internazionale perseguiti dal paese. L'agenda politica del nuovo gruppo dirigente pone un forte accento sulla collaborazione e integrazione continentali secondo la filosofia dell'African Renaissance. I dieci anni della transizione democratica, dunque, rappresentano un lascito di straordinaria rilevanza e un esempio per tutti quei paesi che cercano faticosamente di uscire dal caos e dall'emergenza. Ma devono anche essere una fonte di ispirazione per le democrazie consolidate alle prese con le sfide lanciate dalla

complessità della contemporaneità, per le quali la nuova costituzione sudafricana indica percorsi e suggerimenti innovativi. Il convegno si è concluso con un dibattito cui hanno partecipato esperti e giornalisti tra cui Paulette Pierson-Mathy (Comitato Africa Australe, Università di Bruxelles), Glen Robinson (già coordinatore di Architects against Apartheis, Londra) e Massimo Alberizzi.

Gli atti del convegno, integrati con nuovi contributi, saranno pubblicati a cura di Itala Vivan nel corso del 2005 per i tipi dell'editore Baldini Castoldi Dalai. Questo nell'ideale prosecuzione di una riflessione iniziata nel 1996 con l'uscita del volume *Il Nuovo Sudafrica* (Firenze, La Nuova Italia Scientifica), che già allora proponeva al lettore italiano contributi innovativi dettati dall'urgenza dell'attualità e da esigenze di interpretazione storica, proprio come recitava il sottotitolo *Dalle strettoie dell'apartheid alle complessità della democrazia*. ■

La creazione è forse completa solo quando sopravvive al suo creatore. Di conseguenza, il creatore può sperimentare soltanto un successo *temporaneo* "da vivo" e non può che dubitare in merito a ciò che probabilmente più gli interessa: la sopravvivenza "post mortem" attraverso la sua arte.

Si può così anche capire l'interesse-curiosità che Leonard Cohen dimostra per l'esecuzione delle sue canzoni da parte di altri interpreti ("I love to hear my songs by anyone else but me").

Un'occasione preziosa gli è stata fornita dal concerto "concettuale" allestito da Hal Willner, *"Came So Far For Beauty"*, che dal 2003 gira per alcune capitali mondiali. Nel gennaio 2005, il concerto è stato ospitato all'Opera House, all'interno del Sydney Festival, con uno straordinario successo di pubblico. Quel meraviglioso teatro (coi suoi tre antropomorfi edifici simili a una famigliola di affamati mostruosi coleotteri bianchi che emergono dalla baia proprio dove giunsero i primi colonizzatori britannici...) ha prestato la sua lignea nudità, che ricorda l'interno di una chiesa protestante, a una band eclettica e superprofessionale e a interpreti che hanno voluto e saputo adattare i testi e le musiche di Cohen alle

**COHEN! TI VOGLIAMO ANCORA "VIVO"!**  
**Hal Willner's Came So Far For Beauty: An Evening of Leonard Cohen Songs,**  
**Concert Hall, Sydney Opera House, January 28-30, 2005.**

Armando Pajalich

loro personalità.

L'australiano Nick Cave (cantante, autore e scrittore) è da molti ritenuto una sorta di erede di Cohen, pur con la sua voce metallicamente pulita, l'estensione molto più completa e la personalità da showman, blues singer e post-punk rocker che tipicamente ha fatto galoppare anche i ritmi di Cohen (ad es., "Diamonds in the Mine"; mentre "Susanne", cantata assieme a Julie Christensen e Perla Batalla, due vocalist storiche di Cohen, ha perso l'antico fascino). Il canadese Rufus Wainwright, angelo ribelle della scena newyorkese, ha fatto tacere la forse troppo professionale orchestra per accompagnarsi al piano da solo in una stupenda

"Halleluja" (riducendo l'orchestrazione anche rispetto all'originale, e con ottimi risultati). La Handsome Family (del Nuovo Messico) ha sottolineato (ad es. in "Ballad of the Absent Mare") la valenza ironica e l'atmosfera da cowboy ubriachi tipiche di molti testi di Cohen. Il divo newyorkese emergente Antony (dall'agitare costante delle dita delle mani) ha messo la sua androgina operatica e la sua calda voce vibrata al servizio di canzoni che conosciamo come meno ariose (per es., "The Guests", che del resto già si serviva di violini nell'originale).

Interpreti femminili più o meno già accompagnatrici di Cohen in suoi tour storici hanno colto l'occasione per prendere il centro del palcoscenico e per mostrare che hanno voce (se non proprio personalità). Per esempio, il superapplaudito "Bird on a Wire" di Perla lascia perplessi: si può avere una bella vocina senza essere una grande interprete: sorry, Perla! Questa non è canzonetta da bel canto all'americana: è scritta per un "ubriaco nel coro" che ha fumato e bevuto troppo, dovrebbe andarsene a letto, e invece continua a cantare di libertà! Quella canzone è il "My Way" di Cohen: cantarla alla Sinatra in versione femminile — ovvero à la Mary

Poppins — la distrugge!

Qui sta il problema: Cohen, come tutti i grandi autori, sopravviverà grazie a grandi interpreti, e in questo concerto ce n'erano due o tre soltanto.

Non c'è dubbio che lo spettacolo funziona e che le trentun canzoni di Cohen mostrano di potere avere nuova vita in una varietà di interpretazioni che ne fanno riemergere componenti musicali da ballata (americana e britannica), rock, blues, persino di "bel canto". D'altra parte un concerto di tre ore richiedeva varietà di esecuzione, di timbri, di passaggi dall'ironia al sentimento al canto "ubriaco". Anche gli arrangiamenti e la strumentazione si sono mostrati capaci di passare dalla rock band (nei crescendo fortemente ritmati — upbeat — di Nick Cave), alla grande orchestra (per Antony), al gruppo in cui dominano il sassofono o strumenti casalinghi costruiti in qualche garage (per la Handsome Family) e così via. Ma c'era forse troppa orchestra: Cohen non è Nino Rota... Mancava soprattutto — e non è poco! — l'aspetto morbosamente intellettuale e sofisticatamente machista tipico di tanto Cohen.

Resta l'impressione che questo (con poche eccezioni) non è Cohen! E' il prezzo da pagare per la sopravvivenza della propria creazione?

Tutti sappiamo che la maggior parte degli odierni Shakespeare hanno poco a che vedere con il drammaturgo elisabettiano. La nostra epoca rifiuta la fedeltà storico-filologica e preferisce la sovversione, la parodia postmoderna, il rifacimento. Regista e performer diventano più importanti dell'autore. Shakespeare è morto. Non può commentare. Cohen è vivo. Cosa può dire? Può ribadire, con umiltà anche buddista, che preferisce sentire altri cantare le sue canzoni. Sembra non essere minimamente interessato a salire lui stesso sul palco. La sua casa discografica lo rimprovera di non promuovere più le sue musiche... E' vero: moltissimi hanno inciso sue canzoni, e *compilation* di suoi brani esistono sul mercato da molti anni (una in cui figurano i R.E.M. è del 91). Ma un'altra cosa è un concerto il cui "concetto" unificatore è presentare la sintesi del mondo di Cohen, come Willner ha fatto per vari musicisti *morti* (Nino Rota, Kurt Weill, Thelonius Monk ecc.) Si riconosce Cohen in questo tipo di concerti in cui lo showbiz e l'intrattenimento fagocitano l'"anima" delle sue vecchie dolorose amare

ambigue furbette seducenti biblicheggianti e a volte persino arditamente monotone o persino lugubri canzoni?

Quale può essere la possibile reazione del creatore, se ancora vivo, alla sopravvivenza strana dei suoi testi?

Che sia ora di rifarsi vivo e rivedere da solo il proprio "concetto" smontando una troppo facile ricezione divertente dei propri testi?

Mi piace supporre che l'uscita di un nuovo — tanto atteso! — cd (nell'ottobre 2004) vada messa anche in relazione a questo concerto "concettuale" inaugurato da Willner a Brooklyn il 28 giugno 2003 e portato a Brighton il 22 e 23 maggio 2004. A entrambi aveva partecipato anche Laurie Anderson, e a Sydney era prevista anche Marianne Faithfull... Forse solo interpreti femminili eccezionali sanno gestire le canzoni maschilissime di Cohen. Due o tre interpreti maschili li ha già trovati anche in questo concerto.

2

**Leonard Cohen, *Dear Heather*, Sony BMI Music Entertainment, 2004**

La prima cosa che colpisce dei testi di *Dear Heather* è l'insoddisfazione dell'autore per l'immagine data (e/o dagli altri recepita) di se stesso. Il cd (12 brani + 1 PS) ha un sua struttura unificante e tripartita abbastanza chiara:

a) Dopo avere espresso insoddisfazione e autocritica per le avventure e l'arte amorose e narcisiste del passato, a cui rinuncia (1-2-3), Cohen si trova a un nuovo inizio in totale nudità' (4-5).

b) Il poeta-cantante-artista non può prescindere dalla storia: i tempi sono cambiati e c'è bisogno di un uomo e di un'arte nuovi (6-7) che accettino comunque che tutto è frutto di una Legge superiore (8).

c) Cohen ribadisce il desiderio di un nuovo inizio, senza narcisismi e con un genuino disprezzo per il male (9-10-11), all'insegna di un amore che sia fede al di sopra delle distinzioni religiose (12).

E nel PS si congeda allegramente ma ribadendo che una propria "storia" è finita per sempre.

Tale percorso procede da melodie inizialmente semplici e tristi in musiche e arrangiamenti che si fanno progressivamente più allegri e persino danzabili. Altra peculiarità è la presenza di brani solo recitati e di brani che sfumano quasi impercettibilmente dalla

recitazione al canto. Infine, molti brani sono frutto di rielaborazioni di testi altrui, di canzoni altrui, o di collaborazioni.

Cohen inizia, in "Go No More A-Roving", affermando che pur se il desiderio in qualche modo ancor permane, il corpo ("sheath", "breast") chiede riposo anche dalle avventure dell'amore: a sottolineare tale umile rinuncia Cohen mette in musica non più parole sue ma versi di Byron... Ancor più esplicitamente, in "Because Of" Cohen ammette un passato edonismo narcisista (soprattutto nel suo canto fascinoso e ammaliatore di un pubblico femminile: "Because of a few songs / Wherein I spoke of their mystery, / Women have been / Exceptionally kind / To my old age") e ribadisce che i tempi sono cambiati: ora è vecchio e, contemporaneamente, anziché un forte saggio maturo, è "a baby that is shivering".

La terza canzone è un dialogo, co-scritto con Sharon Robinson che risponde (partecipando al canto stesso) alle parole dell'autore. "The Letters" (e i fan di Cohen sanno che molte sue canzoni sono scritte in forma di lettera, ma tale termine sembra qui stare per ogni scritto in genere di Cohen) allude alle passate preoccupazioni ("concern") di Cohen per un mondo distrutto (da una "flood" con connotazioni bibliche) e per la passata attesa di un nuovo reinvigorimento del vivere. La voce femminile critica i codici di lui, troppo "intensi" e troppo verbosi e narcisisti (chiusi nella difensiva). Spuntano ora un paesaggio *ferito* e desolato, e riferimenti a ciò che rimane: una "semplice cortesia" e la "solitudine della forza". Ma ora tocca a qualcunaltro ricevere o scrivere "lettere". Tale nuova "povertà spoglia" di Cohen è ribadita in "Undertow", in cui si descrive arena-to su una spiaggia "con un bimbo tra le braccia, e un brivido di freddo nell'anima". Quanto può fare questo nuovo Cohen è pregare "con il cuore che ha la forma di una ciotola da mendicante". Il testo seguente ne è quasi una continuazione: basta con le parole, è tempo di seguire un percorso a piedi che porterà forse a un momento trascendentale di luce. Il poeta è "tutto orecchi" (ancora la Bibbia!) e... la "gloria del mattino" ("Morning Glory") non si nega e spunta in note dolci femminili.

Ma Cohen non si ferma a eterei simbolismi religiosi e con "On That Day" radica questo nuovo cd nel nuovo millennio. Anche questo è

un testo co-scritto: Ananji Thomas non ne è solo coautrice (di testo e musica), ma vi suona anche il piano e fa da vocalist nell'interrogativo finale, mentre Cohen vi suona — significativamente — l'"arpa ebraica". Il Cohen buddista e mendicante del brano precedente è affiancato qui dal Cohen ebreo. Si rende conto dell'odio che il proprio popolo ha generato e si chiede (accompagnato nel coretto dalla Thomas) quale reazione individuale sia stata legittima al *ferimento* di New York (l'11 settembre, ovviamente): la pazzia o l'arruolamento? Il dubbio è cantato con tale dolcezza che non c'è guerra possibile — o risposta di armi alle armi — da parte di queste due voci!

Questo dolce e doloroso lamento — fra i più memorabili commenti sinora offerti all'11 settembre — fa da perno centrale a tutto il cd: qualcosa è successo che ha messo in crisi non solo Cohen, ma l'uomo del nuovo millennio, e la sua arte. Infatti, il testo successivo, significativamente intitolato "Villanelle for Our Time", recupera ancora una volta versi altrui (di Frank Scott) per affermare che è tempo di abbandonare "le cose facili e sgargianti" e ogni meschina lealtà a — e distinzione di — credo e razza, ogni ambizione a guadagni personali. E' tempo di cercare nei propri cuori ma bisogna anche riformulare sia il diritto che l'arte, nel nome dei milioni di individui trucidati (e l'allusione sembra essere non solo all'Olocausto ma a tutti i massacri recenti in guerre o stermini razziali). All'individuo, come all'artista, spetta di giocare un ruolo molto più importante. Sono finiti i tempi — pare dire Cohen — delle avventure amorose e narcisiste ma anche dell'arte abbagliante del postmoderno così come dei grandi guadagni egoistici compiuti oltraggiando i diritti altrui. Non è una nazione a dovere risorgere, e tanto meno una razza o un impero, ma un benessere comune, un nuovo "commonwealth" reale e onesto.

La "villanella" non è cantata, bensì recitata: non si concede distrazioni o abbellimenti e ricorre alla voce fredda e perentoria di un Cohen che, dovendo posare da oratore, umilmente ricorre non alle proprie parole ma a quelle di un altro poeta ebreo canadese che aveva a sua volta tremato dinanzi all'Olocausto e alle esigenze che ingenerò.

L'ottava canzone, "There For You" riconosce come tutto sia frutto di una volontà superiore: i recenti dis-

astri ("When it all went down / And the pain came through") gli hanno aperto gli occhi: progetti, passeggiate, paure, la vita passata, errori, creazioni, lo stesso corpo (vestito da arabo o da ebreo), pensieri gloriosi e pensieri sporchi, la morte stessa, il mondo ridotto a un asciugamano insanguinato (una sindone?), non sono il frutto di un "io" ma di una qualche benevola maschera d'acciaio e della sua ferrea legge. Il testo — scritto con Sharon Robinson — è un duro colpo a qualsiasi narcisismo e l'ammissione di una Legge superiore che tutto determina.

Con "Dear Heather" Cohen canta un dolce desiderio di ricominciare, un ritorno a quand'era bambino e la bambinaia gli faceva compagnia: è una pausa quasi allegra nel dolore e il segno di un desiderio di nuovi inizi.

"Nightingale" (scritta con Ananji Thomas) è ancora più allegra, una piccola canzone da ballo campestre. Parla ancora di un passato di canti, di amori e bellezze che non ci sono più, almeno per lui. Se l'usignolo è simbolo tradizionale di canto poetico, il testo segna l'addio a un certo tipo di poesia spensierata.

Il testo linguisticamente più complesso, "To A Teacher" invoca l'aiuto del grande poeta canadese A.M. Klein. Cohen si pone delle domande: chi seppe star vicino a quel poeta, nel suo silenzioso e minaccioso dolore, carico di rimproveri verso il mondo intero? sono finiti i santi, gli stregoni e il disprezzo per il male? è possibile scambiare la propria immagine allo specchio per il Messia, facendo tacere ogni voglia di miglioramento? Tornano la paura e il buio, e una richiesta di aiuto che bilancia quella in "Dear Heather".

La dodicesima canzone, "The Faith" segna anche la vera conclusione di questo nuovo percorso. Basata su un canto folcloristico, allude a un mare profondo e cieco su cui la mente vuole ancora navigare (variando immagini del primo brano), a una terra di luoghi sacri, fedi e sangue (variandone altre presenti nei brani precedenti), a immensi cimiteri e tombe da riempire, e al tempo che deve continuare a dipanarsi. Ma il ritornello insiste: "O love, aren't you tired yet?" L'amore sembra nonostante tutto voler continuare. Ma non è più l'amore narcisista e fisico abbandonato nelle prime canzoni, bensì un amore che è fede e perseveranza, e che unisce diverse religioni ("cross", "star" e "minaret" = ebraismo e islam). Il canto ballabile del folclore

dà a questa fede multireligiosa un che di allegro, vivace e vitale, che sprona a uscire dal buio e dalle paure espressi nelle canzoni precedenti.

L'album, registrato in studio, termina con la rielaborazione di un vecchio motivo country (del 1948), il "Tennessee Waltz" (di R. Stewart e P.W. King) eseguito dal vivo. Il motivetto allegro serve sicuramente a chiudere su note piacevoli, a sollevare il morale. Ma attraverso la storiella che canta ribadisce la perdita di una amata (la perdita di un vecchio io, e di un vecchio modo di fare poesia) e la constatazione di trovarsi in un momento di sgomento, di dolore e di buio. Morale? Meglio danzare un valzer alla perdita di un amore inaffidabile che persistere nella illusione...

In conclusione, Cohen dà parola e voce a un suo fallimento e a un nuovo inizio. Resta però la sensazione che la sua poetica non sia molto cambiata e che non gli permetta di uscire da riferimenti storici ed etici un po' troppo vaghi, avvolti nel simbolismo, e sfocianti in nobili ma limitanti inviti "spirituali". Rimasto gelato di fronte al ferimento di New York, potrebbe chiedersi cosa stia succedendo nella macropolitica in questi anni, che crea nuovi massacri. Quali siano i rapporti fra la multi-finanza, la politica locale e globale, e i media ormai intercontinentali; fra il mancato rispetto dei diritti umani, la mancata distribuzione della ricchezza, e le connivenze di vecchi e nuovi imperi solo apparentemente "nazionali" o "etnici"; fra il controllo delle materie prime strategiche, l'industria delle armi e la creazione di nuovi mercati. E come soprattutto oggi venga fabbricato il consenso. Non solo "là" ma anche "qua". Senza tali nuovi *concern*, Cohen è destinato a restare ciò che fu, con l'aggiunta soltanto dell'ammissione del proprio fallimento. E' vero, lui stesso lo dice: tocca ad altri scrivere nuove lettere.

Creare una nuova estetica non è cosa da poco. Ed è vero: si è ritirato dalle scene. Ed è anche vero: più invecchia e più si sente un bambino ignorante e bisognoso di aiuto. Ma chi lo stima si aspetta ancora qualche *suo* passo più preciso e qualche *sua* "lettera" meno vacillante. Non ha ancora raggiunto la fase di solitudine rabbiosa e silenziosa che ritrae attraverso l'immagine del vecchio Klein. Forse la tentazione dell'isolamento nella preghiera e nel silenzio è nobile e legittima, ma rischierebbe di porre



(con *Dear Heather*) solo un dubbio doloroso in merito alla validità di un intero percorso poetico e umano, rischiando di dare ragione a Hal Willner e persino a... Perla.

O, cerchiamo di essere ottimisti: agli anni sessanta Kierkegaard insegnò che rendersi conto della propria disperazione costituiva il primo passo per uscirne. Che il

nuovo millennio insegni a Cohen e a noi a renderci conto del fallimento delle estetiche occidentali tardonovecentesce, facendo così il primo passo per uscire dalla gabbia della scrittura e dell'arte.

O, prendiamo quel sillogismo (era tutto narcisismo + me ne pento = ricomincio) e ribaltiamolo: era musica che assolveva a una fun-

zione (era parte di una Legge, eri lì, caro Cohen, per quella Legge e per noi: "I see my life / In full review / It was never me / It was always you (...) I was there for you / My darling one / And by your law / It was all done") + è stato effimero e bello = è tempo di cambiare. ■

Luglio 2004; il monzone si abbatte su Bombay e il *Mein Kampf* è in bella vista su tutte le bancarelle della città. Potrebbe esserci un esordio meno promettente? Poi ci ricordiamo di un'importante lezione del brillante sociologo Ashis Nandy: l'India è un test proiettivo e non è un caso se i vari diari di viaggio di Moravia, Pasolini, Manganelli dicono molto più dei loro autori e della cultura italiana che della più grande democrazia del mondo. Meglio rinunciare alla secolare tentazione di cercare teorie di fondo, interpretazioni onnicomprensive, equazioni risolutive, e abbandonarsi al flusso incessante di persone e cose a cui l'India ti sottopone a ogni angolo.

Andiamo a Hyderabad, nuova capitale del boom informatico indiano (da cui il soprannome di Cyberabad), dove quasi trecento studiosi di letterature postcoloniali anglofone si confrontano sul tema *Nation and Imagination* in occasione del tredicesimo convegno triennale dell'ACLALS (*Association for Commonwealth Literature and Language Studies*). La nazione trepida per gli scandali sessuali di Bollywood e per le vicissitudini della squadra di cricket sconfitta dallo Sri Lanka. Dopo dieci anni di governo fondamentalista indù, è forte l'orgoglio per un nuovo corso in cui la leader del partito di maggioranza è l'italiana Sonia Gandhi, il presidente della repubblica è un musulmano e il primo ministro un sikh. Partecipano al convegno romanzieri e poeti, traduttori ed editori, scienziati politici e sociologi e naturalmente critici letterari da Australia, Canada, Stati Uniti, Gran Bretagna, Brasile, Finlandia, Sri Lanka, uno sparuto contingente italiano e una grande maggioranza di indiani. I lavori procedono a tamburo battente e la puntualità se non scandinava fa impallidire i ritmi congressuali nostrani. I sari delle donne offrono uno spettacolo di bellezza abbacinante, contrasto impietoso con la monotona abbinata camicia-pantaloni nei toni grigio-beige degli uomini e la programmatica informalità di australiani

### Nazione e immaginazione: cronache da Hyderabad

Shaul Bassi

e inglesi. Non manca chi sottolinea l'ovvia contraddizione per cui degli accademici con la *mastercard* dibattono di letteratura impegnata all'Hotel Taj Krishna (che sembra una Versailles in miniatura) fendendo le folle di mendicanti. Il controcanto è che per una volta nel lusso non ci sono solo i manager o i cardiologi, ma una delle polemiche di corridoio riguarderà proprio la scarsa abbordabilità del convegno per gli studiosi locali.

Ad aprire i lavori è il governatore dello stato, aiutante ottuagenario con turbante azzurro, fluente barba bianca e sorriso dolcissimo, incorniciato dai mitragliatori delle sue guardie del corpo. È stato, giovanissimo, nelle prigioni inglesi, ha combattuto per l'indipendenza e, tra le altre cose, ha fondato un'università. La prima stella del firmamento letterario è Vikram Seth, che legge le sue poesie e preannuncia il suo nuovo, originalissimo libro, biografia dei suoi prozii indotedeschi, vita straordinaria di due persone comuni tra India e Europa, in uscita nell'autunno del 2005. Seth è circondato dagli ammiratori ed è di una disponibilità squisita che non si incrina nemmeno quando una lettrice entusiasta gli chiede di autografare una copia de *L'alchimista* di Paulo Coelho.

Sono tornati in India per l'occasione i due più celebri teorici del postcolonialismo: Homi Bhabha parla di alleanze internazionaliste tra intellettuali indiani, europei e afro-americani nel primo Novecento, come modello di cosmopolitismo da opporre ai militanti scontri di civiltà odierni; Gayatri Chakravorty Spivak propone di dare nuova linfa allo studio comparato delle letterature a partire, ad esempio, dall'oralità formulaica delle donne indigene del Bengala presso

cui svolge parte del suo lavoro pedagogico. Ancor più esplicitamente politico l'intervento di Aijaz Ahmad, che oppone agli Stati Uniti che hanno sempre preteso come dimostrazione di lealtà patriottica la totale assimilazione linguistica, l'India poliglotta come modello di nazione che non esige un'omogeneità etnica, religiosa e linguistica. A partire dalle opere di Coetzee, Hellen Tiffin, l'autrice di *The Empire Writes Back*, parla di confine tra mondo animale e umano come tema emergente della cultura postcoloniale. Il poeta Jayanta Mahapatra racconta del nonno convertitosi al cristianesimo a sedici anni per non morire di fame e poi mai più accettato dalla sua comunità indù, poi zittisce con cortese fermezza gli applausi scattati alla fine della lettura della sua prima poesia: i suoi versi, recitati con voce sommessa, non sopportano alcuno schiamazzo. Più giocoso il suo collega K Satchidanandan di lingua malayali che offre un suo succosissimo componimento su Derrida. Il comediografo Girish Karnad osserva che Michel Foucault era un perfetto bramino: il sapere era potere, il discorso controlla il potere e il corpo viene disciplinato. E poi Shashi Deshpande, Keki Daruwalla, Jean Arasanayagam, David Dabydeen, Austin Clarke.....

In conclusione Ashis Nandy spiega il segreto di Cochin (oggi Kochi), dove diciotto comunità etnico-religiose convivono da secoli senza mai aver conosciuto dilanianti conflitti: esse si detestano tutte reciprocamente ma per definire la propria identità non possono fare a meno le une delle altre.

La polemica più feroce riguarda la presenza dei Dalit, un tempo definiti "intoccabili". Nonostante un lancio in grande stile della traduzione inglese di un volume dedicato all'estetica della letteratura Dalit (recensito in questo numero del *Tolomeo*), un esponente di quello che rimane il gruppo più discriminato dell'India lamenta come questa disegualianza endemica alla società indiana si rifletta anche in un ambiente illuminato come quello del convegno.

A farci fare due risate provvede Drew Hyden Taylor, commediografo canadese i cui occhi azzurri e la t-shirt americanissima celano perfettamente la sua identità di membro delle *first nations*. Prima delizia la platea leggendo dalla sua pièce *Baby Blues* (??), amabile satira della passione politicamente corretta dei bianchi per i nativi, poi conclude raccontando di quando questa sua opera è stata messa in scena a . . . Venezia. Ai suoi occhi, i giovani studenti italiani che interpretavano i nativi canadesi fornivano uno spettacolo particolarmente “esotico” e surreale.

Detto dei grandi nomi, impossibile dare un resoconto di tutti gli interventi delle varie sessioni parallele, ci si deve accontentare di segnalare delle tendenze. Molti paper sui soliti noti Rushdie e Ghosh; ricorrente il tema delle diaspore e delle loro identità cangianti: irlandesi in Argentina, africani ai Caraibi, e soprattutto indiani in America, Australia, Inghilterra, Canada... Crescente attenzione alla cultura popolare come i fumetti in cui Gandhi e Nehru sono effeminati anglofili mentre i padri del nazionalismo indù sono virili e carismatici capaci di fermare le ruote di un carro in corsa a mani nude. Troppo spesso i preamboli teorici suonano come una trita sigla televisiva di cui si attende la fine per gustarsi i contenuti nuovi. In definitiva il fenomeno più evidente è la tendenza al comparatismo interno tra letterature indiane di diverse lingue, il che spiazza (e una volta tanto marginalizza, finalmente!) la stragrande maggioranza degli studiosi occidentali.

A margine dei lavori mi riesce di scambiare quattro chiacchiere con alcuni protagonisti dell'evento. Meenakshee Mukherjee, decana della critica postcoloniale indiana, è l'organizzatrice del convegno e al termine della sua fatica la incontro per una breve chiacchierata informativa, in cui esprimo la mia sorpresa per le prime pagine che si è conquistato il congresso sui quotidiani, dove da noi l'unica seria chance che ha uno scrittore per una simile esposizione mediatica è quella di morire. “La letteratura è più rispettata che altrove ma la copertura giornalistica è dovuta alla grandezza dell'evento e alla presenza di famosi scrittori”, mi spiega. E infatti, durante il dibattito con Vikram Seth, Mukherjee non resiste alla tentazione di chiedere allo scrittore come si senta a fare notizia più per l'anticipo stellare che ha ricevuto per il suo libro che per i suoi contenuti. “Un buon soggetto per un racconto”, se la cava lui con la consueta eleganza. Lei poi mi chiarisce che la sua polemica è soprattutto

contro la tendenza a trasformare anche i libri in oggetti di consumo e a misurarne la qualità in termini di successo finanziario. Non è un caso, aggiunge, che anche a livello accademico la letteratura perda prestigio e chi studia preferisca iscriversi a economia o ingegneria. Mukherjee ha scritto un interessante saggio nel *magnum opus* di Franco Moretti dedicato al romanzo e lì, come qui, ribadisce l'importanza di leggere la letteratura indiana in inglese insieme a quella nelle altre lingue indiane, nonostante le resistenze dei puristi dell'anglofonia. “*Midnight's Children* è uno dei miei libri preferiti – osserva – ma forse se ne è esagerato il ruolo”. Gli scrittori in inglese sono un fenomeno prevalentemente urbano e bisogna ascoltare autori come Anantha Murthy o Girish Karnad (quest'ultimo presente qui a Hyderabad) per trovare delle figure pubbliche interpellate anche in questioni politiche. Ma non si tratta di una questione di lingua o di residenza: “uno scrittore come Amitav Ghosh è indiano a tutti gli effetti perché ovunque abiti, mentalmente è in India”.

L'australiana Hellen Tiffin mi dà una versione diversa: “forse c'è un po' troppa India in questo convegno, il che stride con lo spirito dell'associazione. Anche il comparatismo interno indiano è fenomeno interessante ma penalizza le altre nazioni e il postcoloniale deve essere più ristretto. L'anglistica, d'altro canto, è sempre stata una disciplina promiscua e dopo il lungo *ménage* con la filosofia (Derrida, Foucault, Deleuze) adesso intrattiene una tormentata relazione con la storia e l'antropologia.” Uno sguardo alla sua Australia non è confortante: “le università mortificano le discipline umanistiche e al massimo concedono più spazio alla televisione e agli studi culturali. Il futuro è tetro ma lo studio della rappresentazione rimane una risorsa senza fine.” Ci provo anche con Gayatri Spivak, lei è talmente disponibile che per carpirle un'intervista bisognerebbe superare una inespugnabile barriera di ammiratori adoranti.

Anche gli editori hanno un grande rilievo in questo convegno, hanno i loro stand, promuovono serate e vendono i loro titoli a prezzi che ci fanno lacrimare dalla gioia. Karthika K., giovane rappresentante di Penguin India, ci fornisce la sua prospettiva. La filiale esiste da quindici anni, ha avuto un grande successo con *A Suitable Boy* di Vikram Seth e ha conosciuto una vera e propria svolta con Arundhati Roy e *The God of Small Things*. Da quel momento, racconta, tantissimi scrivono cercando un agente letterario,

mandano manoscritti e vogliono scrivere in inglese anche come veicolo di affermazione economica (deprimente da un lato e commovente dall'altro). Le sottopongo un'opinione che si sente spesso da parte di chi assimila V.S. Naipaul a un McDonald: ma l'inglese non rischia di soffocare le altre lingue e letterature indiane? Pare proprio di no: “non solo i prezzi e i segmenti di lettori sono diversi (un testo in marathi è *ancora* più economico), ma il successo di Roy e Seth ha piuttosto creato un grande interesse internazionale per ogni titolo indiano – e io infatti penso alle nostre librerie invase da titoli pieni di matrimoni combinati e stoffe colorate a cui l'abbondante spolverata di curry e altre spezie non toglie l'insipidità letteraria – e l'inglese diventa anche il tramite che permette a un parlante gujarati di leggere la letteratura tamil”. E scopriamo che perfino il turismo ne ha guadagnato, se lo stato del Kerala oggi organizza tour di successo sui luoghi immortalati da Roy (faccio mente locale e mi torna in mente che a Vienna adesso fanno visite guidate sulle scene del *Commissario Rex*).

Durante i coffee break si riflette tra amici: cos'hanno in comune italiani e indiani? Un grande attaccamento alla famiglia, un'istintiva allergia per le code, un talento inestinguibile per la furbizia. Incontro un simpaticissimo collega bengalese, irresistibilmente attratto dall'Italia. Sa tutto di opera, è un fanatico di Puccini, conosce Alessandra Mussolini e la tv satellitare gli ha regalato una settimana intera di trasmissioni in chiaro su Padre Pio. Gli racconto che sto leggendo con grande trasporto l'ultimo romanzo di Amitav Ghosh, *The Hungry Tide*, ambientato nelle paludose Sunderbands bengalesi, ma che in fondo a me, come a tanti italiani, la sua terra evoca soprattutto uno scrittore di nome Emilio Salgari. Lui non lo conosce e un po' mi dispiace ma quando a mo' di esempio gli cito un certo personaggio interpretato a suo tempo da un attore indiano di nome Kabir Bedi, improvvisamente un coro italo-indiano prorompe sul prato all'inglese dell'Hotel Taj Krishna – SANDOKAAN!

Finire su questo aneddoto sull'asse italo-indiano potrebbe essere un po' lezioso. Ecco quindi un epilogo ancora più lezioso, il ricordo di una giornata congressuale iniziata per puro caso in un taxi insieme a Homi Bhabha e finita per puro caso in un taxi insieme a Gayatri Spivak e Helen Tiffin. I sei minuti più all'avanguardia della mia vita. ■

## Prospettive critiche

Che succederebbe, mi chiedo a volte, se ricordassimo, nel corso delle nostre lezioni o del nostro lavoro teorico, che spesso la letteratura è un fatto di meticciato, di contaminazione di colori di pelle, di lingue e di popoli, di vero e proprio mescolamento del sangue e delle coscienze? Ad esempio, ci rammenteremmo delle radici quebecchesi, acadiane e cree di Jack Kerouac, oppure faremmo emergere quell'ottavo di sangue cherokee che si portava dentro, con orgoglio, Jim Thompson, ed ancora, forse dovremmo sottolineare ai nostri studenti l'esistenza di due autori meticci (metà europei e metà africani) che hanno riempito di sé e del loro genio due grandi letterature nazionali: il russo Aleksandr Pushkin e il francese Alexandre Dumas.

Ebbene, a queste frequenti e colpevoli dimenticanze, sembra quasi rispondere questo volume curato impeccabilmente da due studiosi dell'Università di Salerno, l'anglo-americanista Michele Bottalico e l'ispano-americanista Rosa Maria Grillo, e che parte subito, nelle parole di quest'ultima, dall'esigenza non più differibile di porre all'attenzione di tutti quell'"ambiguità" foriera di "neoimperialismo culturale" che ritroviamo troppo spesso nei discorsi di chi vuole presentare la realtà delle Americhe in generale, e dell'area caraibica in particolare, come un amalgama di componenti diverse e molteplici, sì, ma pur sempre riconducibili "alla loro matrice esclusivamente anglofona" (p. 12). "Dove sono finiti", si chiede la Grillo, "i suoni e i balli caraibici accompagnati dalle sensuali voci di cantanti ispanici, i ritmi afroameri-

Michele Bottalico - Rosa Maria Grillo (a cura di),  
*Culture a contatto nelle Americhe*,  
Salerno/Milano,  
Oèdipus, 2003, pp. 174,  
ISBN - 88-734-1032-4

Paola I. Galli Mastrodonato

cani delle poesie di Nicolas Guillén o di Paul Laraque, o il *realmaravilloso* dei racconti di Alejo Carpentier e René Depestre?" Ci rendiamo conto, infatti, che soprattutto nelle università e, aggiungerei, nella critica di stampo nordamericano, si persegue un modello di compartimentalizzazione del sapere basato sulla frammentazione linguistica e la conseguente scala di gerarchizzazione del potere che ne deriva, basato essenzialmente sul predominio dell'inglese associato ad un plusvalore economico, e che fa proprio della "negazione del meticciato" (p. 35), come acutamente osserva Alessandra Riccio, il discrimine tra ciò che è avvenuto durante la storia comune alle due Americhe nel lungo periodo coloniale e il recente "occultamento" che di quella esperienza viene fatta a partire dall'"orientamento multiculturalista d'impronta neoliberale e illusoriamente democratica" che, ci avverte Michele Bottalico, tende a non "valorizzare la dialettica delle differenze" (p. 66).

Per fortuna, il bel saggio di apertura "Essere Indio", dell'antropologo Romolo Santoni, ci riporta con i

piedi per terra, e dentro un luogo che storicamente è divenuto sineddoche del meticciato, quel Messico del 1521 in cui si consumò la tragedia del popolo azteco e la nascita di un nuovo "contatto" tra il Vecchio e il Nuovo Mondo, tra quello che da ora in poi sarà il punto di vista "etico", dello studioso proveniente dall'esterno, e l'"emico", il punto di vista del 'nativo' (p. 25). Questa contaminazione prosegue ancora sotto i nostri occhi, penso agli autori *chicani* di cui si occupa Alejandro Morales nel suo saggio, e d'altra parte al canadese George Szanto che ha reso il Messico metafora stessa della propria scrittura, e si arricchisce dell'altro contatto, forzoso anche questo, che introdurrà quella terza fondamentale componente della storia delle due Americhe, la presenza degli schiavi africani, foriero di imprevedibili conseguenze culturali e demografiche al tempo stesso. Da questo innesto scaturisce la rara gemma della poesia di Derek Walcott, ricreata con grande sensibilità da Luigi Sampietro, il quale ci ricorda come il meticcio figlio di meticci un giorno riuscì a ribaltare quella malefica prospettiva coloniale che imponeva agli ex schiavi di sognare di "avere un'anima bianca" e di "pensare", invece, "di dare un nuovo nome alle cose, come fosse il primo giorno" (p. 116).

E la nozione di meticciato dischiude le porte di quella realtà ormai irrimediabilmente altra, frutto del contatto, del mescolamento, dell'ibridazione, che viene denominata "creolità" e che vede proprio negli autori caraibici, a cominciare da Césaire e Fanon, fino a Glissant, Confiant e Chamoiseau, gli esponenti di spicco. A questo importan-

te concetto sono consacrati i due bei saggi di chiusura, rispettivamente di Marie-Hélène Laforest e Paola Boi, nei quali, oltre all'analisi di autori ed autrici haitiani/dominicani emigrati a New York la prima, e scrittori e scrittrici caraibici la seconda, si conferma un assunto irrinunciabile per tutti noi: "Le monde se créolise" (Glissant, cit. p. 143), e così facendo noi ci trasformiamo con esso e attraverso di esso, cosicché anche un *béké*, un bianco come il poeta Saint-John Perse, possiede una sua essenziale creolità dello

"spirito" (cit. p. 149) che lo accomuna a tutti quei "meticci" nell'anima che, come il grande Emilio (Salgari), arrivò a concepire, nel pieno dell'era degli imperialismi, l'amore corrisposto tra un pirata malese dalla pelle "assai abbronzata" e una giovane fanciulla della piccola nobiltà bianca e britannica, Lady Marianna Guillonk!

Unica nota stridente in un volume altrimenti di grande coerenza ed interesse (arricchito anche dallo studio di Antonella Cancellier su di una "versione gaucesca" del *Don*

*Chisciotte*), è rappresentata, a mio avviso, dal saggio di John Paul Russo su Don Delillo, eccellente nell'ambito degli "ethnic studies" ma poco adatto a sviluppare la nozione di contatto, meticcio e creolità, laddove si scopre che Russo avalla il punto di vista di Delillo improntato ad una certa stereotipizzazione dell'italiano quando ci assicura che Nick, un personaggio di un suo romanzo, proprio perché "olive-skinned" e "dark as my father was" è, senz'ombra di dubbio, un "Italian" a tutti gli effetti (p. 80)! ■

Sharankumar Limbale, scrittore e attivista dalit della regione indiana del Maharashtra, è autore di romanzi e raccolte di racconti in lingua marathi che narrano le esperienze degli intoccabili ed editore di antologie di testi critici sulla letteratura e la storia del movimento dalit in India. Tra le sue opere più recenti, *Upalya* affronta il tema della formazione e dello sviluppo del movimento dalit e abbraccia un periodo storico che va dal 1956 e il 1996, *Akkarmashi* (1984), uscito nel 2003 in inglese con il titolo *The Outcaste*, è invece un romanzo autobiografico.

In *Towards an Aesthetic* la periferia dell'impero, a favore di una visione che tenga conto della realtà sociale dell'India nelle sue innumerevoli, e millenarie, stratificazioni.

Per Limbale la scrittura dalit è come "a nomad, much like the Dalits themselves, dwelling outside the boundary of the literary village." (p. 9) Sono dalit "all the untouchable communities living outside the boundary of the village, as well as Adivasis, landless farm-labourers, workers, the suffering masses, and the nomadic and criminal tribes." (p. 30) La lingua è

Sharankumar Limbale, *Towards an Aesthetic of Dalit Literature. History, Controversies and Considerations* (trans. from the Marathi by Alok Mukherjee), New Delhi, Orient Longman, 2004, pp. 173, ISBN 81-250-2656-8 (*Dalit Sahityache Saundaryashastra*, 1996)

Sandra Huisman

quella dei *basti*, i quartieri dove essi vivono, una lingua che, a differenza di quella che Limbale chiama "standard language," non possiede una connotazione di classe bensì vuole essere affermativa, veicolare la rabbia, il risentimento e il dolore dell'esperienza dalit.

In particolar modo la vita e l'opera di Babasaheb Ambedkar sono

state di estrema importanza per l'emancipazione degli intoccabili in India. Molto famose sono, tra l'altro, le conversioni in massa al buddismo. È interessante come il rapporto con la tradizione buddista diventi per alcuni scrittori dalit un rapporto di totale filiazione, nel qual caso, secondo alcuni, sarebbe più opportuno parlare di letteratura neobuddista piuttosto che di letteratura dalit. L'autore dedica ampio spazio, oltre che alla discussione dell'impiego di "Buddhist and Ambedkarite perspectives" (p. 40) all'analisi della letteratura dalit, anche all'influenza del pensiero marxista e della letteratura afroamericana nell'elaborazione di un'estetica prettamente dalit.

Limbale traccia inoltre il percorso che porta alla creazione di un spazio legittimo di espressione attraverso l'organizzazione di conferenze, festival, seminari, la fondazione di riviste, scuole, la presenza sulla stampa locale, la pubblicazione di raccolte e antologie.

Chiude il saggio un'intervista del 2001 che contiene alcune considerazioni sulla globalizzazione e sulle prospettive future della letteratura dalit. ■

Quando abbiamo smesso di pensare? di Irshad Manji, giornalista e commentatrice televisiva canadese di origine ugandese, non è facilmente collocabile in una categoria precisa, infatti quest'opera, redatta in forma di lettera aperta sull'Islam, assume toni profondamente diversi passando dai ricordi d'infanzia dell'autrice all'analisi storica, dalla cronaca di viaggio al pamphlet appassionato. Manji tra-

Irshad Manji, *Quando abbiamo smesso di pensare?*, Trad. it. Agnese Giusti, Parma, Ugo Guanda Editore, 2004, pp. 249, ISBN 8882467635 (*The Trouble with Islam*, Random House Canada, 2003, pp. 256)

Chiara Bolcato

sporta il lettore nel complesso mondo dell'Islam di ieri e di oggi, accompagnandolo nelle scoperte e nelle analisi che lei stessa compie a mano a mano che approfondisce le sue riflessioni sulla sua religione. È la sua posizione di islamica credente, donna e lesbica, appassionata paladina della parità di diritti e difensore della dignità umana che costituisce il punto di partenza di *Quando abbiamo smesso di pensare?* in cui Manji

lancia all'Islam la sfida riformista affinché esso non sia più sinonimo di totalitarismo, autocrazia e teocrazia. In questo senso, l'opera si inserisce nell'ambito dello sviluppo della scrittura femminile e delle iniziative femministe che stanno fiorendo in vari paesi musulmani allo scopo di porre fine a dolorose pratiche e discriminazioni.

L'autrice cita numerosi soprusi perpetrati ai danni di intellettuali, liberi pensatori, esponenti politici, donne ed omosessuali per la sola ragione che venivano visti dall'Islam come una minaccia, o perché ritenuti esseri inferiori e privi di diritti. Questo volto dell'Islam, tristemente noto, oscura altri aspetti della più giovane delle religioni monoteistiche e in particolare la sua antica tradizione di libero pensiero chiamata *ijtihād*, grazie alla quale musulmani ed ebrei convissero serenamente creando assieme l'età aurea dell'Islam tra il 750 e il 1250 d.C. (p. 62). Questo spirito di

tolleranza fu successivamente soffocato da ciò che Manji chiama "la mentalità del deserto" (p. 159), una mentalità di matrice tribale che ha prevalso sullo spirito di apertura e che, guardando al passato e tendendo unicamente a conservare la purezza del clan non può, né potrà, generare futuro. L'autrice riassume efficacemente in questa frase la natura di tale mentalità: "nel deserto non può esistere eguaglianza, se la tassonomia della tribù deve restare intatta" (p. 159); in altre parole, il sospetto e l'odio verso l'Altro – il non arabo o la donna – che sono tuttora parte dell'Islam, affondano le loro radici nel senso di minaccia e nel timore di attacco dall'esterno che dominavano i beduini del settimo secolo.

È un bambino chassidico che percorre le strade di Gerusalemme con un motorino a divenire per l'autrice, il simbolo di quello che lei sta cercando: l'unione della tradizione e della modernità nonché "la possibilità

di essere tante cose diverse al medesimo tempo, riflettendo così la molteplicità stessa di Dio" (p. 101). Manji suggerisce una via d'uscita dallo spirito del deserto che non può produrre alcuna varietà, attraverso un programma di riforma che chiama "Operazione *Ijtihad*" partendo appunto dalla tradizione musulmana. Questa operazione si articola su vari piani: il recupero della dignità e dei diritti per chi non ne ha, e in particolare per le donne dato che la loro subordinazione esiste solo nei paesi in cui anche gli uomini sono sottoposti ad altri uomini; il "dialogo" (p. 203) tra le religioni monoteiste e il dibattito aperto e pubblico su alcune domande particolarmente "scottanti" per l'Islam. Lo spirito di tale operazione è quello di cambiare l'Islam dall'interno, nel pieno rispetto del Corano ed evitando inaccettabili forme di occidentalizzazione che ne soffocherebbero la natura. ■

Il volume raccoglie i contributi degli universitari francesi e americani che, nel 2003 hanno partecipato ad un convegno a Aix-en-Provence sul tema del dialogo e della narrazione nelle letterature francofone delle Antille, della Réunion e del Québec. I vari saggi riflettono l'approccio interdisciplinare dell'incontro e la complessità dei temi affrontati, in bilico tra diverse scienze umane: linguistica, psicologia, sociologia, letteratura. Nello stesso tempo, essi mantengono un punto comune, la riflessione sull'identità narrativa che emerge dall'inserimento, nei testi letterari, dei processi linguistici che rimandano alle realtà orali delle aree considerate.

Alcuni saggi si concentrano sull'uso che vari scrittori fanno delle convenzioni legate alla scrittura per comunicare con il lettore a più livelli. È quello che osserva Lise Gauvin (*Le statut de la note dans le roman francophone: didascalie ou diégèse?*), che prende in esame l'apparato paratestuale, e in particolare le note a piè di pagina, in Beauchemin (Québec), Axel Gauvin (Réunion) e Patrick Chamoiseau (Antilles). Rafaël Lucas (*L'énergie linguistique*

Christine Hazaël-Massieux et Michel Bertrand (éd.), *Langue et identité narrative dans les littératures de l'ailleurs*. Antilles, Réunion, Québec, Aix-en-Provence, PUP, 2004, pp. 196, ISBN 2853995909

Francesca Torchi

*dans l'œuvre de Frankétienne*), invece, si concentra sugli aspetti tipografici de *L'Oiseau Schizophone*, in cui lo scrittore haitiano Frankétienne, dà voce a una proliferazione barocca di suoni, immagini, linguaggi e significati che dialogano tra loro e che si esprimono a livello visivo e tipografico. Dominique Chancé (*Patrick Chamoiseau est-il un homme de dialogue?*) si interroga sull'evoluzione della questione della polifonia nell'opera di Chamoiseau e su una scrittura che, da luogo in cui l'oralità e il dialogo trovano una loro espressione, diventa essa stessa, per l'autore antillese, una modalità

di dialogo. Marie-Christine Hazaël-Massieux, in *Récit, dialogue et traduction*, riflette invece sulla traduzione come forma di dialogo tra i testi, in particolare per gli autori che vivono in una condizione di diglossia. A questo scopo analizza due traduzioni del martinicano Raphaël Confiant pubblicato inizialmente in creolo.

La riflessione di alcuni studiosi si concentra specificamente sui testi scritti per la rappresentazione teatrale, in cui cioè l'elemento dell'oralità è considerato sia nella dimensione della scrittura che in previsione della *performance* scenica. Nel saggio *'Feuilleté' énonciatif et hybridité générique*, Mathilde Dargnat, prende ad esempio in esame il «travail poétique sur et à partir du langage» (p. 9) di Michel Tremblay in *C'tà ton tour*, Laura Cadieux. Stéphanie Bérard, invece, in *Patrick Chamoiseau, héritier ou conteur?*, analizza le contaminazioni tra teatro e racconto nella prima opera di Patrick Chamoiseau *Manman Dlo contre la fée Carabosse*, mettendo in evidenza come la pratica del racconto orale creolo trovi nella scrittura per il teatro la propria forma naturale e, nello stesso tempo,

riveli la distanza dall'oralità che la scrittura produce. Michel Bertrand (*Identité réunionnaise et vocation universelle*), attraverso un'analisi sull'uso del creolo nel Théâtre Vollard, pone l'accento sulla sua importanza nella costituzione dell'identità riunionese, con particolare

riferimento alla pratica della riscrittura, in cui la diglossia assume ruolo di sostrato estetico e culturale. La pluralità di voci che coesistono in uno stesso

testo è al centro anche del saggio di Deborah Jenson *Polyphonie sociale dans la poésie créole de Saint-Domingue (Haïti)*, che, analizzando un'antica canzone creola dei Caraibi e le sue varianti, individua una fonte alternativa di testimonianza storica degli avvenimenti passati.

Nel suo insieme, il volume mette in luce la molteplicità di sistemi semiotici che si intersecano nella ricerca linguistica e artistica degli autori antillesi,

quebecchesi e réunionnesi, ed evidenzia l'importanza dei concetti ibridità e di pluralità in queste letterature, come sottolinea la curatrice Marie-Christine Hazaël-Massieux nella presentazione. Pluralità di piani e di rapporti che si instaurano tra i ruoli tradizionali che la letteratura implica, dunque tra autore, scrittore, lettore e destinatario; ma anche pluralità di toni e di lingue che rivela un'inesauribile fecondità espressiva. ■

La riforma Moratti ha prodotto un cambiamento anche nei curricula e nei programmi dei corsi universitari, come dimostrano i nuovi corsi di laurea in "Mediazione linguistica". Il volume qui presentato è il segno di tali mutamenti. In primo luogo viene offerto uno spettro significativo della tipologia di argomenti affrontati dal corrente dibattito italiano intorno ai temi della multiculturalità, dell'alterità, del superamento delle barriere culturali e ideologiche tra i popoli, in secondo luogo l'uso della lingua inglese diviene indice dell'integrazione internazionale che tale dibattito ha contribuito a creare fra gli studiosi di questo ambito disciplinare. Dunque, l'inglese serve quale strumento di apprendimento per gli studenti universitari dei nuovi corsi di Mediazione linguistica e dei più tradizionali corsi di Letteratura dei paesi di lingua inglese, ma garantisce anche al volume una collocazione sul mercato internazionale accanto a opere analoghe prodotte in Gran Bretagna, negli Stati Uniti o negli altri paesi di lingua inglese.

La novità presentata da questo lavoro pensato da studiose italiane di Letteratura anglofona consiste nella mescolanza di fonti letterarie e testi politici o di carattere sociologico che forniscono una gamma variegata di posizioni, punti di vista e voci tali da creare una poliedrica risonanza su tematiche quali l'indipendenza, la resistenza, l'alterità linguistica di popoli e nazioni, comunità e minoranze, fino a dar voce a singole individualità: quelle dei maggiori

Oriana Palusci, Simona Bertacco (a cura di),  
*Postcolonial to Multicultural. An Anthology of texts from the English-Speaking World*, Hoepli, Milano, 2004, pp. 228, ISBN 8820332728

Carmen Concilio

scrittori di lingua inglese di tutto il mondo. Altro pregio del volume che si sviluppa sia come manuale, sia come percorso antologico, è la sua totale adesione alla contemporaneità e all'attualità ed è quindi fonte di sicuro interesse per le giovani generazioni di studenti.

Dalle istanze indipendentiste di Irlanda, Scozia e Galles, ma anche di Singapore e Hong Kong, dai testi delle canzoni (Bob Marley, U2, Miriam Makeba) ai documenti parlamentari ufficiali, dagli scrittori Maori e Aborigeni alle varietà di inglese parlato nel Sud-Est asiatico, dagli autori classici alle giovani voci della cosiddetta letteratura postcoloniale, o meglio, multiculturale come suggerisce il titolo del testo, il volume pensato per la didattica universitaria offre attività ed esercitazioni, è corredato di cartine geografiche e dati storici e tutto l'apparato di note biografiche sugli autori e contestualizzazioni aiutano lo studente a costruire una mappa culturale, linguistica e letteraria della varietà multiculturale dell'inglese nel mondo. Si tratta di

un'opera innovativa che rompe con la tradizione dei manuali di storia letteraria, che si propone come strumento interdisciplinare utile tanto per studenti di Scienze politiche quanto per studenti di Letteratura, che azzarda nuove aperture e ipotizza forse il superamento di categorie sedimentate indicando un percorso appunto dal postcoloniale al multiculturale.

In questo stesso contesto vanno segnalate altre due opere di respiro internazionale di studiosi italiani: Annalisa Oboe, *Mongrel Signatures. Reflections on the Works of Mudrooro*, Rodopi, Amsterdam, 2003; Marco Fazzini, *Resisiting Alterities. Wilson Harris and Other Avatars of Otherness*, Rodopi, Amsterdam, 2004. Il primo è una raccolta di saggi di studiosi europei e australiani sulle opere del testato scrittore aborigeno Mudrooro, il secondo raccoglie gli atti di un convegno internazionale svoltosi a Urbino in occasione del conferimento della Laurea Honoris Causa allo scrittore caraibico Wilson Harris. Entrambi i volumi sono il segno tangibile del credito che gli studiosi italiani ottengono all'estero con opere quasi mai finanziate in Italia.

Infine, il volume a cura di A. Contenti, M.P. Guarducci e P. Splendore, *Step Across This Line. Come si interroga il testo postcoloniale*, Cafoscarina, Venezia, 2004, raccoglie saggi miscelanei sulle letterature e culture di lingua inglese di vari studiosi e studiose italiani ed è il terzo volume della serie degli Atti del Convegno dell'Associazione Italiana per lo Studio delle Letterature in inglese. ■

La notion d' " extrême ", qui semble aujourd'hui presque à la mode, se prête parfois à des banalisations qui empêchent d'en saisir la portée réelle ; c'est pourquoi ce volume offre à notre réflexion une occasion de méditer sur la complexité du terme ainsi que sur la grande variété d'interprétations qu'il peut engendrer. En partant de la double classification grammaticale (substantif/adjectif) du mot, Marie-Lyne Piccione donne dans sa " Préface " des définitions qui insistent sur les deux dimensions de l'extrême : " Spatial, il obéit à un élan centrifuge pour se confiner dans la marge [...] : il se fait alors frontière, limite [...]. Temporel, il dit l'émergence et la chute, l'instant ultime du basculement dans un autre jour, dans un autre monde. [...] il est ce presque rien qui hésite entre le plein et le vide, entre l'être et le néant " (p. 11).

Les huit essais de la première partie, *Voies vers l'extrême*, peignent un tableau très varié et incluent aussi trois communications traitant d'écrivains anglophones. Les deux premiers essais ont un sujet commun, à savoir l'espace : Claire Omhòvère rapproche deux textes tout à fait différents concernant l'Arctique (le journal d'un médecin naturaliste du XIXe siècle qui avait participé à une expédition et le roman de Rudy Wiebe *A Discovery of Strangers*, 1994), alors que le texte suivant, analysé par Marcienne Rocard, met en scène le réseau routier canadien et le besoin de mouvement des protagonistes (*No fixed Address An Amorous Journey et Restlessness* d'Aritha Van Herk). L'analyse de *Surfacing* de Margaret Atwood et de *Abra* de Joan Barfoot, également de Marcienne Rocard, traite par contre du choix d'un retour vraiment " extrême " à la nature par les protagonistes qui aura des conséquences imprévues et irrémédiables.

Avec Geneviève Chovrelat on en vient au domaine francophone. Elle propose une analyse très critique du roman de Gil Courtemanche *Un dimanche à la piscine à Kigali*, dont l'action se déroule pendant les massacres au Rwanda en 1994 : s'il est indéniable que le livre suscite " une émotion paroxystique " (p. 57), selon l'A. nous sommes devant un " [r]oman racoleur, [qui] a beau traiter d'un sujet effroyable qui provoque l'émotion extrême de tout lecteur, [mais] il n'en demeure pas moins un roman extrêmement conventionnel, voire suspect à cause d'une idéologie ambiguë pétrie d'un néocolonialisme qui s'ignore " (p. 63).

Marie-Lyne Piccione (éd.), *Voies vers l'extrême, voix de l'extrême*, Actes des colloques organisés par le Centre d'Études canadiennes de l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, décembre 1999 et décembre 2001, Pessac, Maison des Sciences de l'homme d'Aquitaine, 2003, pp. 228 1 ISBN 2-85892-307-8

Cristina Minelle

Julie Berrier approfondit deux ouvrages de Régine Robin et choisit pour son essai un titre très suggestif : *Le réaménagement mémoriel et spatial comme tentative de représentation de la Shoah dans deux œuvres de Régine Robin* : 'Le cheval de Lénine' et 'La Québécoise'. Celle-ci souligne l'énorme importance de la mémoire dans toute l'œuvre de cette écrivaine et suggère une raison qui justifie ce désir de tout écrire, de tout fixer : " L'hypermnésie de la parole immigrante se trouve motivée en réalité par la perte, l'absence, le manque originel " (p. 67). De plus, elle insiste sur une ressemblance avec le parcours littéraire de Perec qui, lui aussi, reproduit dans ses livres la douleur souvent iracontable de son expérience d'enfant pendant la guerre.

Un autre virement radical de perspective s'impose avec l'essai portant sur le roman de Dany Laferrière *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer ?*. Christiane Albert affirme que " [...] le roman semble particulièrement indiqué pour interroger la notion d'extrême dans la mesure où il participe d'une écriture de la provocation [...]. Le romancier associe en effet discours pornographique et discours raciste [...] " (p. 74). Les procédés d'exagération et de grossissement de la réalité, tout comme l'emploi de l'hyperbole, ne visent en réalité qu'à mettre en lumière la difficulté d'être un immigré haïtien à Montréal, sujet d'autant plus dérangeant que les habitants de cette ville sont très fiers d'afficher leur ouverture d'esprit à l'égard des immigrants.

Les " extrêmes " proposés par les œuvres de de Damase Potvin et

Albert Laberge sont étudiés par Aurélien Boivin : les deux auteurs proposent en effet une image de la condition québécoise au début du XXe siècle selon leur optique personnelle; si Potvin consacre ses livres à la défense de l'idéologie terroiriste et à l'idéalisation de la tradition québécoise (exprimée par la triade terre, langue, religion), Laberge porte un regard peut-être trop sombre sur la même réalité : son personnage de la Scouine est d'autant plus emblématique qu' " [e]lle a [...] tous les vices, tous les défauts [...]. Jamais, jusque-là, on n'a vu dans les lettres canadiennes-françaises un personnage aussi taré, tant physiquement que moralement " (p. 90).

Avec Yannick Resch, réapparaissent les grands noms de la littérature québécoise. *Une relecture de 'L'hiver de force' de Ducharme*. Tout en faisant référence même aux autres romans de cet A., Y. Resch souligne que les conduites et les attitudes des personnages se prêtent particulièrement bien à l'illustration de l'extrême puisque " [l]'hiver de force est le récit d'une expérience 'existentielle' où les personnages se mettent à vivre des situations limitées dans une recherche d'autonomie qui ne peut se soustraire à un besoin irrépressible d'amour " (p. 97).

La deuxième partie du volume, *Voix de l'extrême*, présente des essais qui " mett[ent] en relief les innovations – parfois les aberrations – formelles qui les servent...ou les desservent " (Préface) : les auteurs, en effet, mettent en valeur un risque important impliqué dans la recherche de l'extrême, à savoir la possibilité d'écrire parfois des textes dont la lecture résulte très dure ou de causer des incompréhensions irrémédiables entre écrivains et lecteurs.

La première voix est celle de Guy Delahaye, poète hermétique, analysée par Claude Filteau. Delahaye, poète du début du XXe siècle, est " sans doute le premier poète d'avant-garde qu'a compté le Québec " (p. 103) ; cependant, son parcours personnel ne lui a pas permis d'atteindre les positions extrêmes des mouvements dadaïste et surréaliste car il " se méfiait du nihilisme des courants modernistes européens, lui qui fut toute sa vie un fervent catholique " (p. 104).

Un autre exemple d'auteur trop peu (ou mal) connu est porté par Nathalie Watteyne dans *Claude Gauvreau : réception trouble d'un discours problématique*, où elle insiste sur la nécessité de mettre de côté les vicissitudes personnelles de l'écrivain pour faire finalement de la place à sa

poésie : “ En dépit de plusieurs comptes rendus et livres publiés sur Gauvreau [...], le manque de discours critique sur l'œuvre révèle une incapacité à distinguer la dérive de l'homme de l'exploration des figures extrêmes de l'identité menée par le poète ” (p. 120).

Le théâtre est l'objet de l'analyse de Virginie Chatard : dans son essai intitulé *Extrémities et extrémismes de la scène québécoise*, celle-ci illustre les changements qui se sont produits sur la scène à partir des années soixante-dix, changements qui ont révolutionné toute la production dramaturgique postérieure et qui ont inauguré une saison très féconde pour le théâtre québécois.

Non seulement au théâtre, mais aussi aux romans de Michel Tremblay sont consacrés les quatre essais suivants. Mathilde Dargnat (*Michel Tremblay sur le fil de l'art : le réalisme langagier, d'un bout à l'autre*) s'occupe des “ pratiques artistiques hyperréalistes ” (p. 140) dans l'œuvre de Tremblay, en soulignant les liens existants entre cette dernière et le Pop'art. Par contre, Florence Pisarski (*Michel Tremblay : aspects d'une dramaturgie de l'extrême*) pose d'entrée de jeu une question : “ le théâtre de Tremblay est-il a priori placé sous le signe de la polémique, du cri, de la parole extrême ? ”. Elle continue son analyse en considérant “ le texte comme partition, dans les deux acceptions possibles du terme. En effet, le texte tremblayen peut être envisagé sur le mode de la division : division de l'espace scénique, du temps théâtral, des degrés de fiction. Cependant, l'auteur s'inspirant largement de l'écriture musicale ” (p. 151).

Les deux essais signés par Marc Arino (*Chronique d'une mort annoncée ou l'Apocalypse selon Michel Tremblay et Sujet schizoïde et thérapeutique par l'image : anti-thèse, hyperbole et hypotypose comme figures de l'extrême dans Un objet de beauté de Michel Tremblay*), traitent d'ouvrages différents mais soulignent chez tous

les deux l'emploi massif d'hypotyposes, d'hyperboles, de distorsions et d'amplifications du réel de la part de l'auteur, comme l'illustrent d'autres essais sur cet auteur présents dans ce volume.

Anthony Soron propose aussi deux essais qui concernent deux auteurs très différents. Le premier porte sur Hubert Aquin ou *l'extrémisme littéraire* : Hubert Aquin, affirme-t-il, “ est un extrémiste-né. [...] Aquin parie sur une 'écriture de la démesure' en offrant à son lecteur une image 'surdimensionnée' du réel et des êtres ” (p. 179). Par conséquent, les personnages ont souvent une représentation extrême et “ l'énonciateur aquinien évite soigneusement la sobriété du lexique et l'esthétique de la retenue ” (p. 179). Le deuxième essai, consacré à *Soifs* de Marie-Claire Blais (*Une écriture tendue jusqu'à l'extrême*), analyse cet ouvrage remarquable de l'écrivaine québécoise, où le flux presque ininterrompu des mots lance un véritable défi au lecteur. Soron trouve une expression très incisive pour le qualifier : “ Le 'fleuve-roman' abolit les digues et se soustrait aux ruptures ponctuelles ” (p. 192).

Un autre livre pour lequel l'étiquette “ extrême ” ne résulte aucunement conventionnelle est *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy, étudié dans ses lignes fondamentales par Marie-Pierre Andron. Comme elle le fait remarquer, “ [...] l'adverbe de ce titre signifie bien que toute cette histoire a pour genèse le trop, l'excès ” (p. 196) ; l'histoire, les personnages, les descriptions, même le type de narration assumé par l'énonciateur figurent cet excès, dont la sensation augmente au fur et à mesure que le récit procède et que les éléments passés sous silence ou décrits par des noms “ opaques ” se dessinent plus clairement.

Une écriture très différente est celle de Maxime Olivier Moutier : Marie-Hélène Larochelle l'appelle

“ l'écriture sur la balance ”. “ Paraissant à la fois 'trop' ordinaires et 'pas assez', les récits de Moutier espèrent atteindre le quotidien en le coinçant entre deux extrêmes, à défaut de pouvoir l'aborder directement. Trop près de la réalité du romancier pour être complètement fictifs, mais trop fictionnalisés pour être vrais, ses écrits soutiennent un quotidien juxtaposant fantasme et pragmatisme ” (p. 207). En ce cas, il ne s'agit pas de formes ou de contenus “ excessifs ” : c'est plutôt une importante réflexion sur le rapport entre réalisme et méta-fiction et sur la nécessité, pour l'écrivain, de se placer quelque part entre ces deux pôles lorsqu'il est en phase d'écriture.

Enfin Marie-Lyne Piccione, organisatrice de ces deux congrès et responsable de ces actes, clôt le volume, par deux essais qui concernent deux ouvrages qui n'ont rien en commun avec les précédents sauf la thématique de la ville. *Pavane pour une cité défunte* traite du recueil *Les aurores montréalaises* de Monique Proulx, recueil défini comme “ une œuvre perverse et dérangeante ” (p. 213) ; il s'agit de deux adjectifs qui pourraient qualifier aussi la ville puisque “ [c]'est cette dialectique du plein et du vide, de l'ascension et de la chute, que restitue une structure fondée sur la paradoxale attraction/répulsion d'une cité bivalente ” (p. 216).

Le second essai, dont le sujet est le roman *La ville inhumaine* de Laurent Girouard, s'intitule *A l'extrême de l'illisible* : c'est peut-être la façon la plus appropriée de terminer le volume puisque la thématique principale du roman, la condamnation de la ville, est traduite par l'atteinte d'une “ limite extrême ” de la lecture, à savoir l'impossibilité de lire : “ [...] ce roman-démonstration (dénonciation) met en œuvre son propre ratage, en faisant de son illisibilité même le corollaire d'une inviolabilité existentielle et d'une impasse historique ” (p. 219). ■

Ce livre “ pluriel ” est le fruit d'un séminaire du Doctorat de recherche en Littératures Francophones de l'Université de Bologne qui a eu lieu le 15 juin 2002 sur un projet approuvé par le collège des professeurs, financé par l'Université (Progetto giovani ricercatori), mais entièrement organisé par les 10 doctorantes en cours d'études. Il s'intitulait alors *Stratégie di legittimazione e modalità di ricezione delle*

AA.VV. *Le letteratura francofone in Italia, "Francofonia", Primavera 2004, n.46, Firenze Olschki, 2004, pp. 216. ISSN 1121-953X*

Anne de Vaucher

*letterature francofone in Italia*. Barbara Canapini, Anusca Ferrari, Paola Ghinelli, Lucie Picard, Barbara Giannerini, Marita Chiara Gnocchi, Cristina Minelle, Maria Clara Pellegrini, Lucie Picard, Manuela Stacchini et Francesca Torchi se sont employées avec enthousiasme à dresser cet état présent des littératures francophones, sujet vaste et complexe vu l'ampleur et la diversité des pays concernés et les



moyens de diffusion en Italie non seulement académiques (revues spécialisées, collections dirigées par des universitaires) mais aussi éditoriaux et informatiques, car aujourd'hui, même la littérature passe par la Toile !

Dix communications, devenues ensuite des articles remaniés et mis à jour, accompagnés de bibliographies et de sitographies extrêmement ciblées selon les pays et les sujets traités, composent ce numéro spécial de " *Francofonia* " et rendent compte d'une situation dynamique et *in fieri* tout à fait intéressante. Avant cette première publication, soulignons une heureuse convergence : une synthèse de ce séminaire a été présentée en octobre 2002 par Sylvie Picard, québécoise d'origine, à un congrès international intitulé *La réception des littératures francophones* qui s'est tenu à Montréal qui a été publiée dans la revue " *Présence francophone* ", n. 61. (Le texte est signé par Cristina Minelle et Lucie Picard).

Les deux grandes constantes qui soutiennent la démarche intellectuelle de nos dix doctorantes sont celles qui sont annoncées dès le séminaire : en premier lieu, la légitimation de ces littératures conditionnées par l'hégémonie française - j'ajouterais même parisienne - ce que M. Ch. Gnocchi appelle " *il peso del polo francese* " ( p.23). Difficile de se libérer en effet de cette tutelle, dont le paramètre est la langue française, étalon dont l'écrivain francophone se rapproche ou s'éloigne selon qu'il décide de respecter cette langue et ses normes ou de la plier à une première langue, celle de l'origine, qui la modifie donnant lieu à un autre français. (A.Ferrari et F.Torchi) . Mais, lorsque le livre francophone est traduit en italien, il est vrai que ce critère fondamental disparaît pour faire place à un espace géographique et culturel ( Gnocchi et Torchi), un peu " *exotique* " qui éveille toujours la curiosité des éditeurs. Il arrive alors que le livre francophone soit traduit et publié sans qu'il y ait, par exemple, une ligne de démarcation nette entre l'écriture en arabe ou l'écriture en français . Reste le problème de trouver un bon traducteur de l'arabe(dans ses variantes, il est plus aisé de trouver un bon traducteur du français !

La deuxième constante est celle de la réception des ouvrages francophones en Italie. Les doctorantes, chacune de son point de

vue spécifique mais toujours avec le souci de se relier entre elles, ont mené une enquête très sérieuse à cet effet et se sont interrogées sur les moyens actuels de diffusion et de distribution. Toutes constatent avec une certaine amertume qu'il n'y a pas de véritable stratégie éditoriale, si l'on ne fait exception pour les Edizioni Lavoro qui depuis toujours pratiquent un militantisme déclaré, ou bien comme Harmattan Italia qui suit la même ligne que sa consœur française. Les autres, petites, moyennes ou grandes parfois (Bompiani) publient sur la poussée de l'événement littéraire ou culturel , sans ordre ni coordination et éditent des livres francophones primés à l'étranger( par exemple le prix Goncourt, plutôt ouvert à la francophonie, est souvent très vite traduit en italien) ce qui garantit une vente assurée. Les ouvrages présentés par des universitaires veillent davantage à la qualité et à l'apparat critique et essaient d'avoir une ligne éditoriale suivie, comme Bulzoni. Mais en règle générale, la tendance est de faire voir l'originalité de l'ouvrage présenté, en exploitant les étiquettes " *identitaires* " qui accrochent l'attention du lecteur. Plus celles-ci afficheront " *la différence* " , mieux le livre se vendra: ainsi l'étiquette africaine, pour le moment, est très efficace au plan du rendement de la communication et pour le moment personne n'y renonce ( Pierre Halen cité par Picard, p. 74) La femme voilée en couverture a plus de succès qu'un portrait " *normal* " de femme.

Quel est donc le lecteur d'ouvrages francophones ? c'est un public réduit, spécialisé,mais très intéressé, voire passionné par ce parcours en dehors des sentiers battus. C'est de toute façon un terrain de lecture destiné à se développer, car depuis les années 90, qui marquent le début des migrations des pays du Sud du monde vers l'Italie, la péninsule est devenue un pays d'immigration alors qu'elle a été pendant longtemps terre d'émigration.

Certaines communications de cet ouvrage collectif (Ferrari, Ghinelli, Pellegrini), établissant un lien entre leur recherche respective, mettent en relief, à travers le recensement des revues, institutions, périodiques, centres et associations culturelles, ainsi que les librairies italiennes s'intéressant à l'Afrique blanche et noire, cette

situation actuellement en pleine évolution.

Cet intérêt croissant fondé sur un certain volontarisme mais aussi sur un sens aigu de la mouvance du fait littéraire, soutient l'entreprise des professeurs Gnisci et Sinopoli auprès de l'Université La Sapienza, sur l'écriture dite " *migrante* " d'immigrés venus de toutes les parties du Sud du monde qui écrivent et publient en italien, phénomène en acte qui aura des résultats dans la décennie à venir / ( A. Ferrari, p. 99). Il ne s'agit plus de francophonie mais disons qu'il s'agit d'un avatar de la francophonie puisqu'il s'agit en premier d'auteurs maghrébins ou africains, qui ont comme langue de formation le français.

Enfin , à propos des périodiques et de la presse italienne qui s'intéressent au fait francophone, Paola Ghinelli accompagne son texte de trois interviews à deux spécialistes italiennes de littérature maghrébine et africaine (qui avouent leurs difficultés à pratiquer la francophonie en Italie) et d'un entretien avec Tahar Ben Jelloun, " *marocain d'expression française* ", comme il aime à se définir, dont l'œuvre est entièrement traduite en italien et dont les articles publiés sur " *Le Monde* " sont souvent traduits sur le " *Corriere della Sera* " *Littérature et journalisme* " se nourrissent réciproquement et se complètent ", affirme-t-il. L'avis d'un écrivain aussi gâté que lui par le monde éditorial italien en fait un témoin pas tout à fait objectif, mais assurément un " *médiateur* " entre les deux rives et les deux cultures de la Méditerranée. ( Ghinelli, p. 135)

Enfin les deux derniers articles (Canapini et Gennarini) traitent de la francophonie virtuelle italienne en réseau, dont les potentialités sont énormes. Les sites qu'elles indiquent sont nombreux et le lecteur devra surfer longuement pour se rendre compte des possibilités futures et de l'élargissement de cette nouvelle " *materia* ".

Ce travail collectif, " *pluriel* ", est, je le répète, du plus grand intérêt, bien que le risque qu'il court soit d'être vite dépassé " par l'inévitable et constante mutation des forces en jeu ", comme l'affirme Carminella Biondi, dans sa préface. Mais c'est un point fixe d'où partir pour approfondir nos recherches et les élargir en naviguant sur la Toile. ■



# Africa

“Things started to fall apart at home when my brother, Jaja, did not go to communion and Papa flung his heavy misal across the room”. Così inizia questo bel romanzo della giovanissima Chimamanda Adichie, con un’occhiata all’indietro, di filiazione e riconoscimento, per gli inizi della letteratura nigeriana in inglese, l’impareggiabile *Things Fall Apart*, e le indagini sulla fragilità insita nell’organizzazione sociale africana, l’aspro confronto generazionale tra genitori e figli, il retaggio del cristianesimo e del colonialismo, la tirannia familiare e la dittatura nazionale, che ricorrono nell’opera di Chinua Achebe.

Con quest’eredità importante si confronta Adichie, una scrittrice non ancora trentenne che vive fra la Nigeria e gli USA, già apprezzata nonostante la giovane età grazie a varie segnalazioni in premi letterari e apparizioni su riviste, e ora acclamata come una delle voci africane più interessanti e promettenti degli ultimi anni. Alla pubblicazione di *Purple Hibiscus*, Adichie è stata paragonata ad Arundhati Roy, che qualche anno fa ha stupito e conquistato il pubblico con *The God of Small Things*. Il romanzo nigeriano certamente condivide con l’opera prima della scrittrice indiana la stupefacente maturità artistica, e anche l’intento di offrire un quadro sociale e storico attraverso il racconto di una crescita personale giocato sullo sfondo di costrizioni culturali e pesanti lasciti familiari. Ma le somiglianze, che non riguardano modalità di scrittura, strategie narrative o scelte stilistiche, finiscono qui, e ci si augura che la

Chimamanda Ngozi Adichie, *Purple Hibiscus*, London and New York, Fourth Estate, 2004, pp.307, ISBN 0-00-717611-2

Annalisa Oboe

perdurante unicità di quello straordinario debutto nella produzione della Roy non si ripresenti anche nella carriera della Adichie.

*Purple Hibiscus* è una storia tutta nigeriana di violenza domestica e politica, raccontata con taglio realistico attraverso la voce e il punto di vista di una ragazza adolescente. La quindicenne Kambili vive una vita di privilegio nel compound della famiglia a Enugu, protetta da un padre-padrone ricco industriale e proprietario di un giornale d’opposizione impegnato politicamente. Eugene, o ‘Papa’ come lo chiama Kambili, è un uomo di successo, rispettato e temuto nel suo ambiente, un uomo consapevole del clima politico pericoloso in cui vive la Nigeria e responsabile nei confronti della comunità di appartenenza. E’ uno studio psicologico interessante quello che il romanzo ci offre di questo nigeriano di oggi, un personaggio affidabile e tutto d’un pezzo che si batte per la libertà e riceve anche un riconoscimento da Amnesty International, ma che un po’ alla volta si rivela essere l’incarnazione degli effetti peg-

giori del colonialismo, un esempio paradigmatico di quella maschera bianca sulla pelle nera che Fanon aveva denunciato come una delle devastazioni psicologiche più feroci sperimentate dagli africani costretti a confrontarsi con la cultura occidentale. Brother Eugene, come lo chiamano i credenti della chiesa locale, è stato completamente conquistato dall’uomo bianco, dai suoi comportamenti, dalle sue aspirazioni, dalla sua religione. Ha abbracciato con convinzione capitalismo e cattolicesimo, rinnegato ogni legame con la cultura di provenienza, con il padre mai convertito, e con tutto ciò che è ‘pagano’. Fin qui niente di strano, se non che la narrazione retrospettiva della figlia adolescente, che vive nell’adorazione del genitore, per la sua approvazione e il suo affetto, fin dall’inizio insinua nel lettore il sospetto che qualcosa sotto la maschera non funzioni.

Il libro si apre con un atto di sfida al potere di questo padre ingombrante da parte del fratello di Kambili, che si rifiuta di partecipare all’eucaristia durante la messa, e poi si muove all’indietro in un lungo flashback, segnato da un’atmosfera oppressiva, minacciosa e ambigua che un po’ alla volta si rivela essere frutto delle scelte e dei comportamenti di Eugene. Scopriamo che la famiglia vive nel terrore del giudizio e della violenza del padre, che infligge a moglie e figli le contraddizioni non risolte, le ipocrisie e le frustrazioni della sua condizione di africano ‘moderno’. Mentre Kambili narra con il tono sommesso di chi ha vissuto l’orrore

in prima persona, si aprono crepe profonde nell'armatura candida di Eugene. Lo vediamo imporre ai figli regole ferree di organizzazione giornaliera, in cui le ore di studio si alternano rigidamente a quelle della preghiera; lo vediamo negare loro affetto quando arrivano solo secondi nella graduatoria di classe; frustare tutta la famiglia per non aver rispettato il digiuno prima della messa; punire chiunque per il minimo ritardo; vietare qualsiasi amicizia, gioco o svago; picchiare ripetutamente la moglie fino a farla abortire. Ma poiché, paradossalmente, la sua violenza sadica sembra essere pari all'amore che riversa sulla famiglia, i suoi familiari vivono nel ricatto di sentimenti forti ed estremi fino al limite della sopportazione, fino a quando non sono abbastanza grandi, nel caso dei figli, o abbastanza stanchi, nel caso della moglie, da capire che la vita fuori della gabbia dorata e dolorosa in cui Eugene li tiene prigionieri può essere diversa.

L'abuso verbale, mentale e fisico perpetrato dal padre affiora lentamente nel racconto di Kambili, che all'inizio non sa interpretare gli strani rumori che vengono dalla stanza dei genitori, né la tristezza o la paura, né il suo sentirsi diversa dalle compagne di scuola. La volontà e il bisogno di amare il padre sono più forti del giudizio critico o della sua capacità di vedere, ma con il progredire del racconto la struttura familiare comincia a sgretolarsi, proprio quando anche il mondo esterno va in pezzi e la sua rovina s'infiltra fra le spesse mura del compound come l'harmattan di dicembre, che ricopre furiosamente ogni cosa di sabbia rossa del Sahara. Il giornale di Eugene è costretto alla clandestinità, c'è aria di colpo di stato, le strade sono piene di posti di blocco.

Solo quando Kambili e suo fratello ottengono il permesso per una breve vacanza a casa della zia Ifeoma si presenta la possibilità di sperimentare un'atmosfera meno soffocante, e comincia a maturare la comprensione dell'orrore. Ifeoma è una donna aperta e positiva, che entra prepotentemente nella vita dei nipoti sfoggiando un rossetto audace e una risata ruggente. È una docente universitaria che combatte giornalmente contro la povertà in un piccolo appartamento del campus di Nsukka, dove si dorme in molti in una stanza, i pavimenti sono di cemento, e l'acqua sgorga dai rubinetti un'ora

sola al giorno. Kambili e Jaja toccano con mano, per la prima volta, cosa significhi vivere in Nigeria, ma conoscono anche l'amicizia, la musica, le partite di calcio, e un modo più libero e sano di vivere la fede religiosa. Qui imparano ad avvicinarsi e ad amare il vecchio nonno rinnegato dal padre, capiscono (grazie all'insegnamento di un giovane prete di cui Kambili timidamente s'innamora) che gli usi tradizionali niente hanno a che fare con il peccato e il male, e che la tirannia in cui sono vissuti non è diversa da quella che la Nigeria sperimenta giornalmente a causa di governi militari corrotti, il cui potere contamina e uccide tutto ciò che tocca. L'ibisco viola che fiorisce nel giardino della zia Ifeoma – raro, delicato e prezioso – diventa simbolo di tutto ciò che un padre spietato e un regime violento sanno calpestare e distruggere.

Non ci sono dubbi, dopo questa infusione di verità e vitalità, su chi siano i buoni e i cattivi nel mondo di Kambili e nel romanzo stesso, che con semplicità efficace procede a diradare l'oscurità ovattata che nasconde e confonde le cose, seguendo l'aprirsi alla consapevolezza della sua protagonista. Solo che la chiarezza stenta a portare a un'emancipazione effettiva dal padre, la cui ombra la insegue anche quando non è fisicamente presente.

Alla fine, in uno scioglimento inaspettato e tragico, i figli e la madre riescono a liberarsi dalla tirannia di Eugene, rispondendo con violenza alla sua violenza. La libertà così ottenuta è ovviamente fragile, priva di colore, suono e sapore. Come chi sopravvive all'abuso, Kambili sa che essere sopravvissuti è un magro successo e che l'incubo continuerà a perseguitarla, ma almeno ora può respirare. Con il nuovo ossigeno la giovane rimette insieme i pezzi, ri-membra la sua storia nel racconto della memoria che le permetterà di guardare al futuro, magari solo condividendo l'esistenza fragile di un solitario ibisco viola.

I petali leggeri e il colore pacato di questo fiore sono anche cifra della scrittura elegante di Chimamanda Adichie, per lo più sommessa, composta, e caratterizzata da un'economia verbale che ben si attaglia alla descrizione del suo piccolo mondo claustrofobico e alla sua storia di oppressione domestica. A questa si accompagna però una specie di controcanto

vivace nelle descrizioni di cibo nigeriano, fiori, piante, persone, che all'improvviso immettono nel testo colori, profumi, sensazioni e cultura locale. La Adichie ci trasporta nel mondo di Kambili con ricche immagini di ambienti fisici e interni domestici, e offre anche momenti di suspense e melodramma che risultano comprensibili nel contesto di una narrazione la cui struttura morale riflette uno sguardo adolescenziale. Semplice e al tempo stesso sofisticato è pure il ritratto di Kambili, un'eroina improbabile, incredibilmente timida, silenziosa, isolata e sempre fuori luogo, che affronta scelte terribili e ci comunica il piacere tremulo di uno strano fiore viola che fiorisce in un mare di 'normali' fiori rossi.

In quanto "coming-of-age novel" *Purple Hibiscus* ricorda *Nervous Conditions* di Tsitsi Dangaremba, anch'esso storia di crescita e affrancamento della giovane protagonista da una famiglia e da un contesto sociale che ne limitano le possibilità. I due romanzi, entrambi frutto della penna di due giovani autrici africane, scelgono un'età difficile e di passaggio quale l'adolescenza, e personaggi femminili alla ricerca di una propria collocazione, per parlare di situazioni di confine fra mondi, culture, classi sociali e stili di vita, ma le storie delle rispettive protagoniste seguono un movimento inverso. Kambili si sposta da una situazione di ricchezza economica e privilegio sociale – e al contempo di aridità affettiva e ignoranza del mondo vero – verso una promessa di libertà che viene dal ricongiungimento con la tradizione, per quanto rivisitata e ibridata nella modernità del presente. Tambu, la protagonista di *Nervous Conditions*, fugge dalla povertà economica e da un ambiente culturale che la vorrebbe tenere affamata e legata al passato per approdare in un mondo simile a quello in cui Kambili vive, ma dove è costretta a imparare a sue spese il prezzo da pagare quando si frequenta una scuola di suore e si recidono i legami con le proprie radici. Le due adolescenti di Adichie e Dangaremba si incontrano a metà strada, nel punto in cui le loro storie, come quella dell'Africa di oggi, riscoprono il valore della tradizione e della cultura antica ma non possono che abbracciare, a modo loro, condizionatamente e con effetti imprevisi, la modernità. ■

Concepiti come delle antologie, e grazie a un taglio originale e innovativo, i volumi di questa serie invita il lettore curioso ad avvicinarsi a studi e ricerche provenienti dai campi più diversi. I curatori e gli autori si sono posti anche un obiettivo preciso e ambizioso: superare l'angustia e i limiti della purezza disciplinare proponendosi di gettare un ponte che raccordi le diverse aree di ricerca. In un contesto fortemente influenzato dagli studi culturali e postcoloniali, questa operazione avanza chiavi di lettura originali e percorsi che consentono di aggiornare le interpretazioni più classiche, senza per questo negarne l'importanza e l'influenza.

In ognuno dei volumi i curatori hanno cercato di offrire il più ampio spettro possibile di voci, altrimenti silenziate o di difficile reperibilità, con lo scopo di fornire in forma chiara ed esaustiva un panorama del dibattito intellettuale contemporaneo sui temi trattati. Si sono inoltre impegnati nel cercare di dare il massimo risalto alle voci considerate subalterne, alle voci africane, la cui scarsa o nulla visibilità è determinata dalle difficoltà di pubblicazione e diffusione in un mondo editoriale dominato dagli interessi occidentali.

Ogni raccolta si apre con un saggio introduttivo dalle forti connotazioni teoriche e di notevole rilevanza critica: all'interno di queste pagine gli estensori, dopo avere indicato quelli che – a loro parere – sono i termini e le parole chiave utili a restituire lo stato della discussione scientifica, suggeriscono ipotesi interpretative e propongono spunti, anche provocatori, per ulteriori riflessioni nel lettore curioso e attento.

Gli scenari politici africani e i loro possibili sviluppi sono il tema centrale dei saggi raccolti in *Readings in African Politics*; fedeli all'impostazione interdisciplinare, i curatori hanno offerto spazi anche a studi estranei all'ambito delle scienze politiche classiche, che sono invece chiaramente riconducibili alla tradizione antropologica e alle scienze umane in genere. Diviso in cinque sezioni, il testo si apre con un lungo saggio introduttivo in cui si discute dell'impatto e dell'influenza che i termini "modernità" e "modernizzazione" hanno avuto sia materialmente che ideologicamente sul continente africano. Gli effetti del progetto di modernizzazione imposto dall'occidente vengono qui giudicati deva-

Tom Young (ed.),  
*Readings in African Politics*,  
Oxford, James Currey,  
2003, pp. 242, ISBN 0  
85255 257 2

Karin Barber (ed.),  
*Readings in African Popular  
Culture*, Oxford, James  
Currey, 1997, pp. 184.  
ISBN 0 85255 236 X

Stephanie Newell (ed.),  
*Readings in African Popular  
Fiction*, Oxford, James  
Currey, 2002, pp. 206,  
ISBN 0 85255 564 4

Roberto Pedretti

stanti sia dal punto di vista economico e sociale, sia nell'ambito dei processi culturali e di definizione dell'identità. Il fallimento diffuso nell'applicazione dei paradigmi dello stato-nazione (e come corollario il sostegno a forme di nazionalismo artificiali ricalcate su modelli distanti), del liberismo e del mercato, inseguiti con la decolonizzazione, ha causato l'emergere di nuove e devastanti forme di "tribalismo" e "nazionalismi etnici", accelerando così il processo di dissoluzione di tante società africane. Né sfugge al curatore Tom Young l'occasione per sottolineare l'inefficacia, se non l'ambiguità, delle proposte avanzate e degli strumenti offerti dalle istituzioni internazionali, paralizzate come sono in un ristretto orizzonte neoliberale e neocapitalista.

Le sezioni in cui si articola il volume indicano un percorso che inizia con l'esposizione e la valutazione, condotte essenzialmente con gli strumenti delle scienze politiche e sociali, dei punti deboli e delle aree di tensione e di crisi, che colpiscono molti stati africani: le articolazioni del partito-stato, le forme del potere personale, il confronto città – campagna, la debolezza delle élite dirigenti e intellettuali.

Si prosegue, nella seconda parte, posando lo sguardo sulla piaga della violenza e dei conflitti intra e interstatuali. La spiegazione comunemente accettata che riduce a motivi religiosi o "etnici" la ratio di queste tragedie viene messa in dubbio e si avanza l'ipotesi che queste spiegazioni altro non siano

che la spia del permanente pregiudizio culturale europeo, incapace di leggere questi fatti nella logica degli interessi economici e della lotta di classe.

L'approccio antropologico è la caratteristica della terza sezione: qui si articola il discorso sulle funzioni e sull'esercizio dei poteri locali e tradizionali e quindi sui ruoli politici. La complessità del ruolo ricoperto ne evidenzia le possibili ambiguità: essi possono alternativamente rappresentare valenze conservatrici o progressiste. Se da un lato tendono a cristallizzare o modificare molto lentamente nel tempo un sistema di rapporti sociali e culturali costruito su consuetudini, fedeltà, codici e rituali, dall'altro possono costituire un veicolo per trasmettere e negoziare con maggiore efficacia nozioni relative ai diritti e ai principi di giustizia più generali.

I nuovi soggetti sociali e come essi elaborino e producano forme di rappresentanza politica non subalterne sono il tema della parte successiva. Il taglio è debitore nei confronti degli studi culturali: i saggi pubblicati parlano di giovani e donne, della loro capacità di rinnovare i linguaggi politici, della costruzione di identità e di forme di resistenza in opposizione ai processi globalizzatori neoliberali, della diffusione del cosiddetto settore informale dell'economia che si articola in modelli organizzativi e associativi originali.

Chiude questo volume una raccolta di scritti dedicata ai possibili processi di transizione e democratizzazione politica: immaginare e pensare l'Africa del XXI secolo. L'accento viene posto sulle grandi questioni che emergono quando, a prezzo di enormi fatiche, popoli e territori ritrovano le tracce di un percorso interrotto e si propongono l'obiettivo di uscire dall'emergenza e dal caos. Si affrontano domande relative alla ricostruzione di principi di legalità e autorità, si sottolinea l'impossibilità di pensare lo stato nazionale se non nel quadro delle tensioni dovute agli effetti della globalizzazione, si indicano le specificità locali in merito ai discorsi su amministrazione centrale e processi di decentramento, si insiste sulla dialettica tra modernità e tradizione.

Nonostante la difficoltà nel definire un termine così ambiguo come "popolare", *Readings in African Popular Culture* presenta una notevole selezione di saggi critici che si propongono l'obiettivo di rendere visibile almeno qualche frammento

di tutta quella produzione culturale africana che trova la sua origine in forme ed espressioni non necessariamente appartenenti a una tradizione o a un canone riconosciuti e codificati. Attraverso le lenti di un colorato caleidoscopio gli autori invitano a posare lo sguardo su attimi e momenti di un viaggio dove si incontrano il teatro di strada che esprime resistenza e ribellione, le canzoni dei lavoratori migranti e dei combattenti nelle guerre di liberazione, le mille forme in cui si tramanda e si modernizza l'oralità, la pittura urbana murale e la cartellonistica pubblicitaria che colorano le città, le storie scritte sui tappeti tessuti dalle donne, le innovazioni musicali provocate dall'incontro con le nuove tecnologie. Il filo conduttore che lega i diversi contributi cerca di restituirci la complessità dell'universo africano attraversato da continue tensioni nel suo rapporto con la contemporaneità: il confronto/scontro tra autenticità e ibridazione, tra tradizione e innovazione, sapere tradizionale e scientismo occidentale, nuovi media e vecchi linguaggi.

L'introduzione a tre voci di Karin Barber, Ulf Hannerz e Johannes Fabian è significativamente dedicata alla definizione e alla descrizione del campo di indagine e alla costruzione di ipotesi e congetture sul significato di cultura popolare africana. Le sezioni seguenti, ordinate secondo criteri tematici, raccontano di storie e di Storia, in un intreccio ricco di fascino e caratterizzato da un approccio multidisciplinare. In questo contesto vale la pena segnalare, tra gli altri, il saggio dedicato alla leggendaria township di Sophiatown, culla di vicende culturali legate all'esperienza della resistenza e della elaborazione di identità trasversali e creole; vicende e storie che ritornano ancora oggi nel Sudafrica del post-apartheid e che hanno reso mitico quel luogo distrutto in nome della storia scritta dai vincitori di allora.

Eguale affascinante è il brano dedicato al musicista tanzaniano Remmy Ongala e alla Super Matimila Orchestra, noti anche in Europa grazie all'etichetta *Womad*. La storia di Remmy viene raccontata come vicenda paradigmatica del rapporto non sempre facile che interessa intellettuali e potere. Secondo l'autore del saggio, Werner Graebner, il musicista si trova al centro di dinamiche contraddittorie – di cui egli è comunque cosciente – che di volta in volta lo vedono

apprezzato come ambasciatore itinerante culturale, oppure criticato per i suoi testi che trattano apertamente della corruzione e del potere clientelare diffusi in Tanzania. Remmy pesca indifferentemente frammenti di discorsi eterogenei piegandoli alle proprie esigenze di creare nuovi messaggi: accade così che nelle sue canzoni si possano rintracciare echi dei canti diffusi nelle chiese cristiane o versi appartenenti alla tradizione dello *storytelling* vagabondo e ubriacone. Il tutto inserito nel contesto dei modi di produzione tecnici e tecnologici di origine occidentale.

*Readings in African Popular Fiction* permette di entrare specificamente nel mondo vivace e vitale delle scritture e delle letterature meno conosciute in occidente ma di vasto successo in Africa. Si tratta di pubblicazioni e opere che nulla hanno da perdere nel confronto con gli scrittori più acclamati dal mondo accademico e intellettuale: produzioni editoriali di vario tipo che veicolano una creatività e una sensibilità tali da indurre a una riflessione seria intorno all'idea di letteratura africana comunemente diffusa. Ai saggi critici e interpretativi fanno da contrappunto una scelta di brani letterari di varia estrazione – a volte tradotti appositamente dalle lingue locali – e un'ampia proposta di materiali iconografici (foto, *cartoons*, immagini pubblicitarie) costruiti su sintassi e linguaggi, retorica e stili, attraverso cui si narra la quotidianità e si racconta l'esperienza individuale.

A differenza dei titoli precedenti, organizzati internamente secondo una scelta tematica, questo volume è stato suddiviso per tre aree geografiche che costituiscono nell'insieme l'Africa subsahariana. Nell'introduzione si insiste sull'oggettiva difficoltà di definire chiaramente e senza ambiguità l'oggetto di studio e si prosegue con una descrizione dei rapporti che la "letteratura popolare" intrattiene con il mercato, con l'organizzazione della produzione intellettuale in un ambito capitalistico, con la letteratura cosiddetta "alta". Anche in questo caso i rapporti tra centro e periferia, e le questioni di egemonia che da esso discendono, sono fondamentali: gli scrittori di genere usano modelli e standard narrativi universalmente imposti ed accettati ma essi possono riempirli di contenuti e di vissuto specifici, operando così una forma di resistenza in grado di riaprire la dialet-

tica tra globale e locale.

Di grande interesse sono le riproduzioni di articoli, immagini, lettere e inserzioni pubblicitarie tratte dalla storica rivista *Drum*. Negli anni '50 del Novecento questo periodico rappresentò un'occasione di sperimentazione, di ricerca e di libertà per una generazione di scrittori e artisti neri altrimenti condannati al silenzio. Oggi è una fonte insostituibile di materiali per tentare di rivivere quell'atmosfera culturale affascinante e riscoprire i ritmi di un mondo e di un ambiente sociale effervescenti cancellati dal furore del potere razzista.

Tra le letterature di genere più diffuse, quella poliziesca occupa senz'altro un ruolo di primo piano. Anche in Africa il "thriller" riscuote grande successo e vanta una lunga tradizione continuamente rinnovata. Nel saggio di Lindy Stiebel viene offerta all'appassionato una occasione per conoscere le matrici storiche, le influenze, le caratteristiche originali e gli ultimi prodotti di questa letteratura nell'Africa australe. Stiebel sottolinea come le due tradizioni comunemente riconosciute del genere, l'*hard-boiled* americana e la *detective-story* vittoriana, abbiano sicuramente influenzato e ispirato a partire dagli anni '50 gli scrittori africani, ma anche come esse siano state sottoposte ad un lavoro creativo di creolizzazione e ibridazione. In altri termini gli autori africani hanno usato il genere per veicolare contenuti scarsamente presenti negli omologhi occidentali e per trattare di luoghi e contesti locali. Infatti, secondo Stiebel, il "giallo" africano si distingue per la visibilità che argomenti politici e sociali ricoprono all'interno del meccanismo narrativo tradizionale. Anche quando le narrazioni e il linguaggio rimandano alla serialità tipica del genere e i personaggi risultano costruiti su stereotipi ben noti al lettore, l'autore africano non rinuncia a raccontare i fatti della "grande storia" che si è svolta e si svolge sotto i suoi occhi.

Questi tre volumi della serie "Readings in" di James Currey si rivolgono principalmente agli studenti universitari, che spesso incontrano difficoltà nel reperire materiali aggiornati e di valore scientifico sui temi politici e culturali africani. Per questo sono uno strumento informativo e didatticamente utile. Ma si rivolgono anche a un pubblico di non esperti che voglia conoscere il variegato panorama della scrittura africana contemporanea. ■

**A** *Blade of Grass* è il libro di un esule, un romanzo sul Sudafrica dell'apartheid che solo da una situazione di esilio e lontananza avrebbe potuto essere scritto. Dal lontano Canada dell'età adulta, la memoria di Lewis DeSoto ritorna al Sudafrica della sua adolescenza, alla storia di conflitto e separazione che ha marcato la vita del paese, e ne trae un racconto tragico che ha al centro l'istanza tipica dell'esule, la domanda su dov'è la propria casa e come si costruisce un senso di appartenenza al luogo.

Di origine afrikaner, l'autore è nato a Bloemfontein nel 1952 e con la famiglia ha lasciato il paese nel 1967. Oggi vive tra il Canada e la Normandia ed è conosciuto come pittore e autore di racconti, per cui ha ottenuto il Books in Canada/Writers' Union Short Prose Award. *A Blade of Grass* è la sua prima prova come romanziere, accolta con favore dalla critica canadese e statunitense e inclusa nella selezione del Man Booker Prize 2004. Purtroppo non ci è dato sapere se e in che termini il libro abbia avuto un impatto in Sudafrica.

Questa prima prova narrativa di DeSoto si inserisce pienamente nella tradizione letteraria sudafricana del "farm novel", un genere ben definito e importante, nato agli albori della letteratura in inglese con *Story of an African Farm* (1883) di Olive Schreiner. *A Blade of Grass* ha al centro una fattoria e la vita di alcune persone ad essa legate per scelta o per necessità. In particolare due donne, entrambe sole e ciascuna con una propria intima forza disperata, incrociano i loro destini su un remoto fazzoletto di terra del *veldt*, alla ricerca di un posto che possano chiamare 'casa'. Le quattro mura della fattoria diventano oggetto di una contesa e di una storia di appropriazione che riproducono metonimicamente la tragedia del Sudafrica dell'apartheid, attivando le problematiche relative al possesso della terra, alla differenza razziale, alle modalità di costruzione dell'identità individuale e sociale in situazioni storico-politiche e umane estreme.

Märit Laurens è la moglie di un giovane inglese che ha acquistato una fattoria in una zona di confine fra il Sudafrica e una *wilderness* di cui non si sa nulla, ma che è tutto ciò che non è civiltà: è la terra dei barbari, il deserto da cui viene il nemico, dove si organizza la guerriglia, e che esercita una pressione costante sull'interno al di qua del confine, un

Lewis DeSoto, *A Blade of Grass*, New York, HarperCollins, 2003, pp. 389.  
ISBN 0-06-055427-4

Annalisa Oboe

senso di minaccia persistente e intollerabile che i due giovani cercano di ignorare nella proiezione quasi utopica del sogno da realizzare. Siamo presumibilmente negli anni '70, e il romanzo, che si muove fra storia e allegoria, riproduce con grande sapienza l'atmosfera claustrofobia, ossessiva e violenta di quel periodo di lotta e oppressione pur non fornendo riferimenti storici espliciti. Non si arriva qui a quell'aria satura di allucinazioni che caratterizza la scrittura allegorica di *Waiting for the Barbarians* di J M Coetzee, perché DeSoto mantiene una salda presa realistica sul suo materiale, ma il testo sviluppa una certa autonomia dal dato storico concreto, per cui il narrato può essere visto in controllo attraverso la lente della storia o svincolato dal contesto a significare una situazione umana ed esperienziale determinata dal difficile confronto con l'Altro.

Märit cerca di dare un senso alla sua vita dopo la morte prematura e accidentale del marito, fatto saltare in aria da una mina piazzata da terroristi su una strada nei pressi della fattoria. La giovane fatica a prendere in mano il suo destino, conteso fra le richieste di affiliazione degli implacabili e severi vicini afrikaner e i ricatti dei lavoratori neri della fattoria, simili agli odiati padroni bianchi nel ritenere che una giovane donna sola non sia in grado di gestire il lavoro di un uomo e come i primi tesi a impossessarsi della terra. Impaurita e confusa, Märit ricorda per molti aspetti la Mary Turner di *The Grass Is Singing* di Doris Lessing, e la lucida e folle Magda di *In the Heart of the Country* di J M Coetzee, entrambe eroine tragiche e prigioniere del mondo diviso, delle scelte e dei codici comportamentali di padri e mariti. Alla ricerca di una soluzione Märit si rivolge all'unica persona che le può offrire amicizia, la giovane domestica Tembi, anche lei sola dopo la morte senza senso e mai vendicata della madre investita da una macchina guidata da bianchi ubriachi.

Unite dalla perdita e dalla solitudine, oltre che dalla somiglianza d'età, Märit e Tembi si rivolgono l'una all'altra in cerca d'aiuto. Con la complicità della ragazza nera, la novella proprietaria della fattoria trova il coraggio di affrontare gli operai e di porli davanti al fatto che sarà lei ora a dirigere i lavori e che chi non accetta questa situazione non avrà altra scelta che lasciare immediatamente casa e lavoro. Nei giorni seguenti, un po' alla volta tutti i neri se ne vanno, lasciando Märit e Tembi a inventarsi una storia di sopravvivenza e ad affrontare ostacoli di proporzioni bibliche.

E' qui che si sviluppa la linea principale del racconto, attorno alla crescita del legame tra le due donne, che trasformano il rapporto fra padrona e serva in un vincolo di amicizia. Sono sentieri nuovi quelli che le due devono percorrere, modalità comportamentali oltre da inventare, parole da trovare per comunicare al di là dei propri limiti culturali. Märit si taglia i capelli, indossa un *sarong* e va a piedi nudi, mentre Tembi trasferisce le sue poche cose dalla capanna nel *compound* alla casa padronale. Questa amicizia interrazziale, inammissibile durante l'apartheid, determina una progressiva emarginazione di entrambe le donne, fino a che la fattoria diventa una bolla isolata e silenziosa di relativa serenità, pervasa però della calma oppressiva che precede le tempeste.

Stranieri e vagabondi si insinuano di tanto in tanto in questo ambiente protetto, secondo un topos ricorrente nel *farm novel* fin da *Story of an African Farm*. Uno di questi è Michael, uno strano essere muto che con la sua musica incanta gli animali della fattoria, che richiama da vicino il Michael K di Coetzee, e un giorno sparisce nel nulla da cui è venuto. Chi viene per restare è invece un giovane nero misterioso, Khoza, che stravolge la pace e la sicurezza incerta di Märit e Tembi. Il triangolo permette alleanze ed esclusioni, e in questo caso l'esclusa è la donna bianca, che decide di non combattere per mantenere i propri privilegi e accetta per stanchezza e forse anche senso di colpa la condizione di serva.

DeSoto compie un'operazione che pochi scrittori sudafricani hanno osato, cioè quella dello scambio di ruoli e posizioni fra bianchi e neri, che Nadine Gordimer aveva anticipato in *July's People* all'inizio degli anni '80 e poi in parte ripreso in *None to Accompany Me*

(1994), e che Coetzee ha tracciato con la sua solita crudezza in *Disgrace* (1999). C'è un vero e proprio gioco tormentato di scambio di pelle fra Tembi e Märit dopo l'arrivo di Khoza: la prima gira per casa indossando il più bel vestito di seta della ex-padrone, mentre questa conosce la fatica e l'umiliazione della sguattera. I dettagli sono domestici, ma la trasformazione è incredibilmente efficace, come lo è la presa di possesso della fattoria da parte di Tembi attraverso una vera e propria cerimonia di rinominazione.

Questi giochi di potere si svolgono sullo sfondo di una guerra civile che poco a poco investe anche la fattoria, fagocitando i precari esperimenti di vita 'post-apartheid' della sua piccola comunità e riconducendola nell'ottica di un conflitto all'ultimo sangue per il possesso della terra. Solo Tembi sopravvive, per ripetere in conclusione (chiudendo il cerchio della narrazione ricollegando la fine all'inizio del testo) la rituale e simbolica messa a dimora di alcuni semi, che per tutta la narrazione hanno significato l'attaccamento alla vita e la speranza della giovane. Un'immagine che, per quanto suggestiva, non riesce a contrastare il senso di scacco e l'enormità dei problemi affrontati nella storia che si è appena conclusa, nel romanzo come nella vita stessa del Sudafrica.

Un curioso tuffo nella storia culturale, politica e letteraria sudafricana, questo romanzo di DeSoto, che è senz'altro una riflessione sui percorsi e i meccanismi attraverso cui passa l'identificazione del singolo – le lealtà alla famiglia, al gruppo, alla razza, ai comportamenti acquisiti, al pensiero comune, al luogo – ma anche un testo della memoria e dell'esilio, che per stessa ammissione dell'autore dà forma all'esigenza di venire a patti con una storia da lui volutamente dimenticata fino alla fine dell'apartheid.

L'impianto del romanzo è solido, la scrittura agevole, nonostante qualche tocco esotico nell'ambientazione, qualche lentezza nei passi descrittivi, e un po' di rigidità in alcuni dialoghi fra i personaggi. L'autore si muove bene sulla via tracciata da Olive Schreiner e dalle sue donne di coraggio, e usa con abilità citazioni e pratiche intertestuali che si appropriano del canone sudafricano e lo riattivano. Come molti romanzieri sudafricani del 900, DeSoto si iscrive in una corrente antipastorale che vede la fattoria come luogo distopico e come metafora al servizio della critica della cultura coloniale. Nel famoso saggio su "Farm Novel and Plaaroman", incluso in *White Writing* (1988), Coetzee ha ben delineato i tratti che definiscono questo sotto-

genere e che sono rinvenibili anche in *A Blade of Grass*, primo fra tutti l'immagine della fattoria come imposizione arbitraria su un paesaggio storico, un insediamento accuratamente delimitato e recintato nel contesto di un *veldt* sterminato e percepito come luogo di assenza, con cui nulla può essere condiviso. La fattoria è un punto imprescindibile di ancoraggio per chi ci vive, ma insignificante a fronte dell'enormità che le sta attorno, un segno dell'estraneità della presenza europea in Africa, e per questo il luogo dove si riproducono in piccolo i conflitti del Sudafrica coloniale. Implicito nell'analisi di tanti *farm novels*, da *The Grass Is Singing* a *In the Heart of the Country*, da *The Conservationist* a *Disgrace*, è l'assunto che identificare la fattoria con la propria casa è accettare, nella migliore delle ipotesi, una specie di morte in vita o, più frequentemente, la morte stessa. DeSoto fa rivivere prepotentemente l'incubo: in *A Blade of Grass* il cuore della colonia, che pure è sottoposto ad esperimenti alternativi, sa resistere a lungo agli assalti dell'esterno e nessuno di coloro che gli si aggrappano sopravvive o realizza i propri desideri. Fortunatamente, una lettura attraverso le lenti della contemporaneità sa cogliere l'anacronismo implicito nell'operazione dell'esule. ■

L'edizione italiana del romanzo *Il velo di Draupadi* di Ananda Devi assume un significato particolare: si tratta, infatti, non solo della prima opera dell'autrice tradotta in italiano, ma anche della prima opera in prosa scritta da un mauriziano apparsa finora in Italia. Prima di lei, è stato edito solo un poeta, Edouard Maunick (*Poesie. Antologia personale*, Milano, Jaka Book, 1992). Ananda Devi è considerata attualmente una delle voci più rilevanti e rappresentative del panorama letterario mauriziano contemporaneo. Scrittrice precocissima, ha da sempre scelto la lingua francese per il suo fare artistico-letterario. La sua opera comprende a tutt'oggi tre raccolte di novelle, sette romanzi e una raccolta di poesia.

Traduttrice di mestiere (dall'inglese al francese) e cosciente pertanto delle peculiarità della lingua in cui ha scelto di esprimersi, il suo francese non appare "contaminato"

Ananda Devi, *Il velo di Draupadi*, trad. it. di Maurizio Ferrara, introduzione di Marie-José Hoyet, Roma, Edizioni Lavoro, 2004, pp. 181 (*Le voile de Draupadi*, Paris, l'Harmattan, 1993, pp. 175)  
ISBN 88-7313-054-2

Fulvia Ardenghi

da regionalismi, da anglicismi né da creolismi. Altrettanto dicasi per il suo inglese, lingua dei suoi studi di antropologia e in cui ha redatto la tesi di dottorato (*The primordial Link: Telugu Ethnic Identity in Mauritius*, Moka, Mahatma Gandhi Institute, 1990). Il suo bilinguismo

editoriale (francese per l'attività letteraria vs. inglese per quella intellettuale) apparirà ancora più interessante alla luce della peculiarità e della varietà del suo background linguistico. Ananda Devi ritiene, infatti, che il concetto di lingua materna non riesca a rendere conto della complessa situazione linguistica cui è stata esposta fin dalla nascita. Basti pensare che mentre la madre le parlava in telugu, un idioma indiano, il padre le si rivolgeva in creolo a base francese ma, al contempo, le leggeva le favole di Grimm e di Perrault alternativamente in francese e in inglese. Altrettanto polimorfa la realtà linguistica extra-familiare: a Mauritius la lingua ufficiale è l'inglese, ma si contano fino a diciotto lingue parlate, di cui circa otto d'uso comune.

Ci si attenderebbe quindi che i testi letterari della Devi riflettessero in qualche modo il multilinguismo dell'*Ile Maurice*; in realtà, essi appaiono redatti in un francese "di



Francia", solo a tratti intercalato da citazioni e/o da semplici occorrenze lessicali in altre lingue (inglese, creolo a base francese e creolo a base indiana). Ciononostante, soltanto dal 2001 le sarà fatto l'onore di essere pubblicata da Gallimard, perché, come lei stessa spiega in un'intervista, gli editori francesi, pur apprezzando i suoi testi dal punto di vista linguistico, ritenevano che i temi da lei trattati non avrebbero comunque incontrato il gusto del pubblico francese (cf. Patrick Sultan, "Ruptures et héritages. Entretien avec Ananda Devi": <http://orees.concordia.ca/numero2/essai/Entretien7decembre.html>). C'è nell'opera della Devi una concezione drammatica, lacerata dell'esistenza che bandisce ogni possibilità di leggerezza narrativa. Tutti i suoi scritti, infatti, prendono l'avvio da alcuni avvenimenti che minano l'equilibrio psico-fisico del protagonista (solitamente una donna, ad eccezione dei suoi ultimi tre romanzi). La crisi vissuta dal personaggio principale diviene quindi uno stimolo conoscitivo che lo porta ad una nuova consapevolezza di sé: questo il filo rosso della produzione della Devi.

In *Le voile di Draupadi*, una coppia mauriziana appartenente all'etnia indiana benestante è costretta a confrontarsi con la malattia improvvisa che colpisce il loro unico figlio. Ma, a ben vedere, la meningite che infine avrà il sopravvento sul piccolo Wynn non è altro che il pretesto narrativo per mettere in scena la crisi coniugale tra Anjali e Dev. Al fine di scongiurare la morte del figlio, Dev chiede alla moglie di ricorrere alla pratica tradizionale della marcia sul fuoco grazie alla quale potrebbe intercedere presso gli dei per la vita di Wynn. Anjali si trova così costretta tra due necessità infinite: da un lato la sua rabbia di madre che la spinge a tentare l'impossibile per la vita del suo bimbo, dall'altro la sua identità di donna moderna che ha escluso dalla sua esistenza i rituali superstiziosi della tradizione. E' quindi solo e soltanto in quanto madre che la protagonista decide infine di sacrificarsi. Tuttavia, per riuscire a scorgere il famoso velo di fedeltà di Draupadi, che si dice venga steso sulle braci dalla dea per proteggere i passi di chi si accinge a camminarvi sopra, Anjali dovrà percorrere un altro doloroso cammino. Si tratta stavolta di un percorso interiore, a tratti mistico, che la porterà alla ri-scoperta di sé

attraverso una riconsiderazione del passato, perché è allora che si sono venuti a costituire i legami che imprigionano il suo destino e che, di fatto, le impediscono di sopravvivere al lutto della perdita imminente del figlio.

La trama del romanzo, narrato alla prima persona, si costruisce così su un intreccio costante tra sequenze al presente (che si riferiscono quindi agli avvenimenti e alle riflessioni che seguono cronologicamente la malattia di Wynn) e flash-back interiori, costituiti dai ricordi della protagonista. Secondo l'autrice, il passaggio continuo tra le varie storie e le diverse temporalità – che è una costante di tutti i suoi romanzi – sarebbe dovuto all'influenza dei modelli narrativi dei poemi epici indiani, quali il *Mahabharata* e il *Ramayana*, che la madre le raccontava sin dalla più tenera età. L'alternarsi narrativo delle riflessioni presenti e dei ricordi passati della protagonista va quindi considerato quale riflesso intertestuale dei canoni narrativi indiani. E' interessante notare allora come nel *Velo di Draupadi* non si tratti mai di mere digressioni narrative al passato, bensì di vere e proprie micro-storie che fungono da accompagnamento armonico alle sequenze al presente. Non a caso, a parte il piacevole ricordo di una scalata fatta in gioventù in cui Anjali si sentì particolarmente in sintonia con il futuro marito, tali ricordi ci riportano per lo più le storie intensamente drammatiche di alcuni personaggi emblematici. Ricordiamo brevemente: la storia dell'avo di Anjali, al tempo dell'immigrazione forzata degli indiani a Mauritius durante il dominio inglese; la storia di suo figlio Sanjiva, cui il padre in vita aveva sempre negato il suo amore; quella di Fatmah, l'amica di Anjali costretta a una vita da reclusa a causa dell'odio ingiustificato della nonna; quella di due innamorati adolescenti suicidi per amore; quella, infine, di Vasanti, figlia di Sanjiva e cugina di Anjali, certamente la più significativa e sorta di *mise en abyme* della storia di Anjali. Era stata proprio la morte della cugina, che si diede fuoco nel corso di un rito propiziatorio per tentare di riscattare la sua immagine di *femme fatale*, a segnare Anjali al punto da farle ripudiare il suo credo religioso. Il tema centrale del romanzo è costituito proprio dal dilemma insanabile tra il credo individuale e quello collettivo, nel suo aspetto rituale e superstizioso.

A questo proposito Anjali si fa portavoce dell'autrice, che in tutta la sua opera rinnega la pseudo-moralità che ogni gruppo sociale basa sulla propria fede religiosa. Secondo la Devi, è proprio nel ruolo formalista della religione che trovano fondamento gli integralismi, perché la ritualità formale porta il singolo individuo a una perdita di giudizio razionale mentre parallelamente diviene un elemento di coesione collettiva. In particolare a Mauritius, l'appartenenza a un determinato credo religioso fonda l'identità dei vari gruppi sociali e ne aumenta così la diversità. Capiamo, perciò, perché le pressioni del marito e di tutta la sua famiglia su Anjali, affinché lei acconsenta a sacrificarsi, vengano vissute dalla protagonista come una violenza personale di rara efferatezza.

Ma la modernità della protagonista non consiste tanto nel suo rifiutare le superstizioni tradizionali, quanto nel riuscire a rimanere a galla e a resistere agli eventi. Infatti, se acconsentirà a camminare sul fuoco, lo farà tuttavia in maniera del tutto personale e per così dire laica. Intenderà il suo sacrificio non come un'offerta alle divinità, ma come una sfida con se stessa e contro quanti la vorrebbero solo una docile madre penitente. Tutte le eroine della Devi rifiutano, infatti, di adeguarsi al ruolo che la società imporrebbe loro. In questo *leit-motiv* al femminile si riflettono le convinzioni dell'autrice, che denuncia come - sia nelle società occidentali sia in quelle orientali - alle donne sia richiesto di conformarsi a una concezione idealizzata della femminilità basata sulla scissione tra la madre e la *femme fatale*. Anjali sceglierà invece di assumere in maniera attiva il proprio dramma: ella andrà fino in fondo al suo dolore di madre e non accetterà una riconciliazione con il marito. Anjali rasenta quindi la follia e appare sempre più chiusa nel suo mondo immaginario: l'unica compagnia che le rimane è quella della natura, che viene a costituire per lei, così come per le successive eroine della Devi, una sorta di rifugio vegetale. Ecco quindi che il suo percorso interiore, così tragico, fatale e ineluttabile come l'*ananké* greca, la porterà ad andare oltre la sua sofferenza e a scoprire, nell'esperienza mistica, un universo non più vincolato all'*hic et nunc*: "sento di essere sprofondata in me stessa e insieme lontana dalle esigenze della quotidianità" (p. 152). ■

Dans le septième roman de l'écrivaine mauricienne Ananda Devi, le protagoniste Joséphin parle au lecteur à la première personne, et sa façon de raconter les épisodes de sa triste vie et de présenter les personnages donne l'impression du monologue d'un fou qui serait également poète. Grâce à un style à la fois violent et lyrique, et un usage pas du tout normatif de la ponctuation, Ananda Devi, nous transmet la voix de son héros qui vit en marge de la vie des autres, victime mais aussi porte-parole des échecs et des violences que les autres subissent. Rejeté par la société, Joséphin trouve sa propre dimension dans la mer en se fondant complètement avec cet élément. Ses souvenirs, ses peurs et ses désirs se mêlent

Ananda Devi, *La Vie de Joséphin le fou*, Paris, Gallimard, "Continents noirs", 2003, pp. 87.  
ISBN 2-07-070334-7

Francesca Torchi

dans une narration qui semble suivre le flux et les vagues de sa pensée. L'histoire qui se cache derrière ses phrases est violente et sans espoir, un mélange de cauchemar et de réalité. Joséphin tue les femmes qu'il aime pour les sauver du

monde et de la cruauté des hommes. La violence est sa façon d'aimer parce que personne ne l'a jamais aimé, pas même sa mère. Il se laisse enfin mourir dans la mer.

Interprétant la condition tragique de son personnage et de la société dont il fait quand même partie, Ananda Devi mêle dans *La Vie de Joséphin le fou* le langage très direct du dialogue et un style lyrique qui fait penser, à certains moments, à un poème en prose. Au premier plan, les thèmes de la folie, de l'émargination et surtout celui de la condition de la femme à l'île Maurice, qui vit encore menacée par la violence d'une société dominée par les hommes, où celle-ci a du mal à affirmer son autonomie en tant que personne. ■

**S**cribbling the Cat. Travels with an African Soldier di Alexandra Fuller si presenta come il seguito di *Don't Let's Go to the Dogs Tonight. An African Childhood* (2002), l'autobiografia dell'infanzia africana della scrittrice, trascorsa con i genitori tra Southern Rhodesia, Malawi e Zambia durante la guerra che ha portato alla costituzione dello Zimbabwe indipendente, governato da Mugabe. "I needed to write a second book so I could explore the war from an adult's perspective", ha dichiarato l'autrice in un'intervista. In una nota premessa al testo viene enfatizzato il carattere di verità degli eventi raccontati: "This is a true story about a man and about the journey that I took with that man".

Alexandra Fuller, nata in Inghilterra, ma trasferitasi in Africa a soli tre anni, ha sottolineato in più occasioni la sua totale appartenenza al continente africano; nelle pagine finali di *Don't Let's Go to the Dogs Tonight* si legge: "I am African by accident, not by birth. So while soul, heart, and the bent of my mind are African, my skin blaringly begs to differ and is resolutely white. And while I insist on my Africanness, I am forced to acknowledge that almost half my life in Africa was realized in a bubble of Anglocentricity, as if black Africans had no culture worth noticing and as if they did not exist except as servants and (more dangerously) as terrorists".

Queste considerazioni inducono a riflettere su una questione fondamentale: la cultura anglo-

Alexandra Fuller,  
*Scribbling the Cat. Travels with an African Soldier*,  
New York, Penguin,  
2004, pp. 256,  
ISBN 1-59420-016-5

Nicoletta Brazzelli

americana ha determinato in maniera rilevante la percezione del territorio africano da parte dell'autrice, un'intellettuale "nomade", che tra l'altro ha studiato in Canada. Tuttavia ella desidera forgiare, con le sue opere, "a new voice for a new definition of Africa". Infatti Alexandra Fuller si ispira a scrittori africani come Alexander Kanengoni, l'autore di *Echoing Silences* (1997), a cui dedica il libro. Kanengoni, insieme a Ngugi wa Thiong'o e ad altri romanzieri e intellettuali contemporanei quali V.S. Naipaul e Michael Ondaatje (i soli autori non africani considerati come maestri), costituisce un costante riferimento per l'autrice di *Scribbling the Cat*, la quale, non perdendo occasione per segnalare i suoi scrittori preferiti, sembra ambire a inserirsi nella letteratura africana e non in quella inglese sull'Africa. Il suo punto di vista, tuttavia, non è fisso, ma oscilla continuamente: da una parte ella sente l'Africa come la sua "vera casa", essendovi cresciuta, dall'altra si pone come colei che vi ritorna da lontano, dopo un lungo viaggio (ora

vive negli Stati Uniti), in qualità di giornalista, che intende descrivere e spiegare fatti e situazioni legati alla guerra d'indipendenza della Rhodesia e successivi ad essa.

Sul *New Yorker* era già apparso un articolo della Fuller intitolato "The Soldier", contenente in breve la storia sviluppata più compiutamente nel romanzo. In verità, seguendo le precise indicazioni iniziali della scrittrice, sarebbe più corretto definire l'opera come un *travelogue*, o un resoconto autobiografico: ma di fatto essa è costruita come un romanzo e si colloca all'interno di una tradizione narrativa consolidata. Il titolo, *Scribbling the Cat*, richiama un detto shona che il padre di Alexandra ripete alla figlia quando si rende conto dell'interesse che K., uno strano personaggio che vive vicino alla fattoria dei Fuller, ha suscitato in lei durante una visita ai genitori: "curiosity scribbled the cat". Il verbo "to scribble" corrisponde a "to kill" e si lega a molti altri termini, presenti nel testo, che rendono la brutalità e insieme la "normalità" dell'uccidere. Il motivo della morte violenta percorre tutta l'opera: se il gatto, però, nel detto popolare, è stato ucciso dalla sua curiosità, la Fuller, che si identifica con il gatto troppo curioso (il felino si contrappone anche ai cani che compaiono nel titolo del primo libro), rischia la vita ma sopravvive e racconta una storia in cui l'orrore per la guerra e la pietà per le sue vittime si mescolano all'amore per una terra, nonostante tutto, piena di vitalità. I morti di cui si parla sono principal-

mente i "gooks", ossia i guerriglieri neri, ma nessuno evidentemente poteva ritenersi al sicuro nelle zone di guerra, né i "gondies" o i "munts", termini spregiati con cui si indicano le popolazioni di colore in generale, né gli "honkeys", o i "wazungu", cioè i bianchi. La curiosità della narratrice, dunque, motiva il suo viaggio in compagnia di K., che segue il percorso dei ricordi del veterano, toccando i luoghi in cui si sono verificati gli episodi più terribili.

K. è un ex-soldato che ha combattuto nella Rhodesian Light Infantry Commando Unit, un reparto esclusivamente bianco, responsabile di orrende atrocità nei confronti dei guerriglieri indipendentisti neri. Nel 1965, dopo la dichiarazione unilaterale di indipendenza della Southern Rhodesia da parte di Ian Smith, incominciò una lunga e sanguinosa guerra civile tra la minoranza bianca e le formazioni nere che combattevano per ottenere il riconoscimento dei loro diritti (di voto, di proprietà), tra cui la ZAPU (Zimbabwe African Peoples Union) e la ZANU (Zimbabwe African National Union), alla quale apparteneva Mugabe, il vincitore delle elezioni del 1980. La "second Chimurenga", cioè la seconda guerra di liberazione, contro il regime di Ian Smith, si protrasse per molti anni, durante i quali le popolazioni locali patirono le sofferenze maggiori; le vittime furono decine di migliaia – anche i bianchi subirono forti perdite – e da 30.000 a 70.000 persone (le stime variano) fuggirono verso i vicini Mozambico e Zambia.

Vent'anni dopo la fine del conflitto, K. vive in una fattoria dello Zambia, seguace di una ritrovata fede cristiana, che assume caratteri esagerati e a volte patetici. Il personaggio è indubbiamente affascinante, agli occhi di Alexandra, "more than ordinary beautiful, but in a careless, superior way, like a dominant lion or an ancient fortress" (p. 20), per quanto contraddittorio: in lui il rimorso si unisce alla convinzione che gli anni della guerra siano stati i migliori della sua vita. Il suo nome, mai rivelato per intero, non può non richiamare alla mente altre figure letterarie enigmatiche e inquietanti. K., che si ritrova solo, dopo aver inflitto torture e avere ucciso, ma anche dopo aver perso il figlio, morto di meningite (per il quale ha costruito una sorta di mausoleo in mezzo alla foresta), appare come un "tough bopper", con il corpo massiccio

tatuato e ricoperto di cicatrici. Tuttavia, ripercorrendo i luoghi e i ricordi, si emoziona e scoppia a piangere di continuo, pregando Dio e cercando conforto nella fede. La Fuller, attraverso K. e i suoi racconti, cerca di capire il senso della guerra e le conseguenze che essa ha lasciato sulle persone, oltre che sul territorio.

Uno strano e ambiguo rapporto si instaura tra la narratrice, che, incuriosita, propone all'ex-soldato di accompagnarla nel viaggio che intende compiere per scrivere un *reportage* sugli effetti della guerra per un giornale americano, e K., che accetta. L'uomo sembra vedere in Alexandra la donna – inviata da Dio – con cui condividere il resto della vita, pare innamorarsi di lei, mentre ella, assai perplessa di fronte alle sue contraddizioni, mostra un interesse giornalistico verso di lui, registrando le loro conversazioni e prendendo appunti. Non è un caso che questa diversità di intenti induca K., verso la fine del viaggio, a distruggere i nastri e i fogli della giornalista.

Il viaggio dallo Zambia al Mozambico e allo Zimbabwe a bordo di un *pick-up*, in mezzo al *bush*, su strade sterrate, attraverso territori minati, in una calura opprimente, si configura come un movimento a ritroso nel tempo e nello spazio, sulle tracce del passato e delle atrocità commesse durante la guerra: si tratta dunque di una narrazione modellata in maniera piuttosto convenzionale sul *topos* del viaggio, sia fisico che della memoria, e "psicologico". K. incontra altri veterani, che hanno combattuto con lui e con cui ricorda disperatamente "the shit we did" (p. 195): sono personaggi assai bizzarri, come Mapenga, che vive solo su un'isola in mezzo a un lago con Mambo, un leone addomesticato, o St. Medard, che passa le notti gridando nel sonno. Alexandra cerca di avvicinarsi a questi individui, ex-soldati visitati da terribili incubi notturni, che devono fare i conti con il loro passato; tutto quello che resta a chi ha combattuto sono i fantasmi della guerra, che vengono tenuti sotto controllo attraverso forme di religiosità estrema e l'uso eccessivo di alcolici e di antidepressivi. Ci sono anche momenti in cui la narratrice sembra voler provare sulla propria pelle le sensazioni terribili della guerra, perché è convinta che questo le permetterebbe una comprensione degli eventi altrimenti impossibile: "I had supposed that if I walked a

mile in K.'s shoes, I'd understand what he had been through. I had thought that if I walked where he had walked, if I drank from the same septic sludge of water, if I ate nothing all day and smoked a pack of cigarettes, then I'd understand the man better and understand the war better..." (p. 218). Ma non è così: "You can't rewind war" (p. 219). È evidente, in questo come in altri momenti, l'uso di tecniche giornalistiche legate al sensazionalismo e all'autobiografia, profondamente radicate nella cultura anglo-americana. In questo senso il legame con la tradizione narrativa africana, sottolineato dalla Fuller, appare quanto meno problematico.

Il coinvolgimento della narratrice, comunque, è, in alcuni episodi, determinante: quando K. ricorda le torture oscene inflitte a una ragazza in un villaggio, perché gli indicasse il nascondiglio dei guerriglieri, Alexandra si sente, in quanto donna, complice e colpevole di quel crimine orrendo. "I am every bit that woman's murderer", esclama, e intanto ricorda che "this was my war too. I had been a small, smug white girl shouting, 'We are all Rhodesian and we'll fight through thick and thin'" (p. 152). Si è trattato, a suo parere, di un conflitto diverso da tutti gli altri, "a war of race, of clashing nations and conflicting ideals" (p. 36), in cui entrambi i contendenti, bianchi e neri, si sentivano parte integrante del paese per cui combattevano, pur avendo obiettivi diversi.

Gli odori, i rumori e i silenzi, le sensazioni fisiche prodotte dallo spostamento sul territorio africano attraverso il *bush*, che porta i segni della guerra e della distruzione, ma esprime una costante e ineludibile vitalità, con la vita animale che alimenta e protegge, sono sempre in primo piano nella narrazione. Del resto, per quanto l'autrice viva attualmente nel Wyoming con il marito e i figli, continua a considerare la parte del continente in cui ha vissuto l'infanzia e la giovinezza e in cui abitano ancora i genitori e la sorella Vanessa, come il luogo in cui tornare per riprendersi la sua identità più vera: "When I get off the airplane in Lusaka, I feel at home. The smells and sights and sounds of the part of Africa that I come from are not memories, but a continuing reality" (da un'intervista). Il legame fisico con il territorio è assolutamente evidente e percepibile dal lettore in ogni pagina di *Scribbling the Cat*. In questo modo si

può leggere la "Africanness" della Fuller: sembra invece mancare la prospettiva africana nera nella rappresentazione della guerra, che compare esclusivamente attraverso le parole dell'ex-soldato bianco.

La prosa inglese della Fuller comprende un interessante mélange di afrikaans e shona, che si manifesta soprattutto nei dialoghi. Il ritmo dei dialoghi, infatti, è essenziale nell'opera, perché ne permette il dinamismo e l'oscillazione dei punti di vista. L'impiego piuttosto massiccio di termini appartenenti alle lingue locali giustifica pienamente l'inserimento di un glossario

in appendice, la cui consultazione è fondamentale per la comprensione del testo. Risulta piuttosto singolare, ma rientra nel progetto del resoconto giornalistico, la presenza di fotografie, che contrassegnano l'inizio di ogni capitolo, riprendendo una scelta già effettuata in *Don't Let's Go to the Dogs Tonight*: esse documentano indubbiamente la "verità" dell'esperienza raccontata, riprendendo sia la narratrice che aspetti del paesaggio e momenti del viaggio; ma se appare Bobo (il *nickname* di Alexandra), manca invece K., la cui identità "letteraria" viene così ribadita.

La conclusione della storia è lasciata in sospenso: infatti la fine del viaggio non offre particolari spiegazioni e non fornisce alcuna certezza né alla narratrice né al suo compagno; non esiste per nessuno un balsamo miracoloso che lenisca le ferite della guerra, indelebili per chiunque l'abbia vissuta, da qualsiasi parte si sia trovato. "K. and I met and clashed like titans. And, at the end of it all, he asked me not to contact him again. Instead of giving each other some kind of peace and understanding, we had inflamed existing wounds" (pp. 250-251). ■

Il romanzo che Guanda offre ai lettori in questo 2005 — *Il buon dottore* di Damon Galgut — viene dal Sudafrica del postapartheid e si propone di dare una rilettura del paese per mezzo di una serie di personaggi isolati in un ospedale e un villaggio ai margini di una zona poverissima, sino a qualche anno prima retta da un piccolo dittatore militare che aveva in pugno la *homeland* circostante, cioè uno degli stati fantoccio creati dall'apartheid.

Il romanzo, un genere letterario che in Sudafrica ha una lunga e ricca tradizione, si presta mirabilmente all'indagine che intellettuali e scrittori desiderano trasmettere a un mondo che guarda con viva curiosità al Nuovo Sudafrica, alle sue problematiche e al modo in cui tali problematiche vengono via via affrontate. Il genere romanzo è adatto a questo compito perché consente, nella organizzazione narrativa che gli è propria, di affidare a più voci e più tipi umani e culturali il discorso sull'oggi e le sue difficoltà, ma più ancora la riflessione sull'ieri (un passato dai risvolti cupi e terribili) e la proiezione verso un futuro in cui si articolano non solo la speranza e l'aspettativa, ma anche l'impegno civile e politico dei personaggi. Nessuno si attende che un romanzo possa davvero rappresentare una realtà complessa come quella sudafricana, né tanto meno dare una risposta ai dilemmi che ne assillano il presente: ma certo il lettore spera di trovare, attraverso l'esperienza e le emozioni, le scelte e le rinunce dei singoli individui rappresentati, un quadro che illumini la realtà collettiva, sia storica e collettiva sia individuale e intima.

Damon Galgut, che non è alla

Damon Galgut, *Il buon dottore*, Milano, Guanda, 2005, pp. 245, ISBN 88 8246 641 5 (ed. orig. *The Good Doctor*, Atlantic Books Ltd, 2003, ISBN 08 0211 764 3)

Itala Vivan

prima prova narrativa, avendo già pubblicato parecchi romanzi, vive in Sudafrica e con *The Good Doctor*, del 2003, è entrato nella rosa dei libri segnalati dal prestigioso Booker Prize britannico. Il romanzo è costruito con abilità e ambientato con attenzione in un'Africa squallida e disperata, immobile, votata a un lento degrado, che molto ha in comune con l'Africa cupa di V. S. Naipaul e con certi fondali coloniali e postcoloniali di Graham Greene. Tutto vi è "oscuro", come continuano a osservare i personaggi (bianchi), e la sofferenza maggiore di queste figure nasce dal senso di vuoto che provano nel contesto in cui si trovano a vivere. Il buon dottore sembra essere il giovane Laurence Waters, che chiede di venir mandato a svolgere il periodo di training obbligatorio proprio in un'area sottosviluppata e misera; ma alla fine Laurence non risulta essere un dottore tanto buono, e spende le proprie energie in iniziative velleitarie e individualistiche, mentre il suo collega Frank Eloff, che stava all'ospedale prima di lui e si dichiarava restio a dedicarsi con eccessiva attenzione al suo mestiere e ai compiti etici che esso neces-

sariamente implicava, finisce per diventare, dopo la misteriosa scomparsa di Laurence, il vero "buon dottore", capace di assumere le proprie responsabilità e portare avanti i compiti che gli sono affidati.

Questi due giovani medici si legano d'amicizia, anche se il loro rapporto è ambiguo e pieno di ombre. Dei due, è specialmente Frank Eloff colui che stupisce per le scelte e le decisioni inopinatamente e le leggerezze. Frank narra all'amico di aver fatto il servizio militare al tempo dell'apartheid e, in Angola, di esser stato testimone di torture inflitte ai prigionieri dai sudafricani che cercavano confessioni e delazioni. Narra anche di non aver fatto nulla per fermare quelle torture, anzi, di averle avallate con la sua parola di medico. Rigurgiti di quel passato riemergono nell'isolato avamposto dove è collocato oggi l'ospedale, quando un drappello di militari giunge per pattugliare le frontiere.

Anche ora Frank non è in grado di fronteggiare il torturatore, che ancora una volta spadroneggia e si impone, sfuggendo a ogni controllo. Il piccolo e derelitto ospedale resisterà al vandalismo, ai furti e alle rapine: ma la sua salvezza appare più come una casualità romanzesca che come una conseguenza di scelte etiche e pratiche dei personaggi. Molte sono le notazioni casuali che commentano il Nuovo Sudafrica, e per lo più pesantemente negative: i giovani (bianchi) che se ne vanno dal paese; il vecchio dittatore spodestato che riesce ancora a sopravvivere e a curare il suo giardino in mezzo alle rovine; la dottoressa africana Ngema che evita accurata-

mente ogni scelta etica e mira esclusivamente a migliorare la propria carriera; la coppia di medici cubani che litigano continuamente e alla fine abbandonano il Sudafrica – e molti altri sarebbero gli esempi da citare. Ma quel che più lascia perplessi in questo romanzo è la debolezza dei personaggi stessi, che paiono vuoti all'interno, incerti fra repulsione e desiderio, tendenze opposte e contraddittorie che li trascinano da una parte e dall'altra senza requie ma anche senza che essi se ne facciano una ragione dentro di sé.

Se la struttura narrativa de *Il buon dottore* ha fatto parlare di una

derivazione da Hemingway o addirittura da Conrad, e se in molti passi ed episodi il lettore ritroverà facilmente gli echi di certa narrativa sudafricana, dalla Gordimer a Coetzee, nell'insieme il libro manca della grinta e della forza necessarie a farlo ricordare come un libro significativo. A Coetzee lo avvicina situazioni che ricordano *Aspettando i barbari* (l'avamposto ai confini dell'impero, il corpo torturato, il sesso brutale e muto) e per certi versi anche *Vergogna* (l'atteggiamento autopunitivo di certe figure; la perenne divisione antinamica fra "noi", i bianchi, e "loro", i neri); ma Galgut non sa conferire ai

personaggi sufficiente senso per far sì che i loro dubbi, le loro incertezze, diventino dilemmi, drammi e angosce su cui il lettore desideri chinarsi con attenzione e pietà. E' pericoloso, infine, proporsi il modello Coetzee in assenza della prosa tersa e magistrale di costui, e non possedendo il bandolo segreto dell'inquietudine che perseguita le sue creature, dal giudice di *Aspettando i barbari*, appunto, al padre che cerca il figlio perduto ne *Il maestro di Pietroburgo*, all'anziana Elizabeth Costello che guarda agli animali e alle stragi che di loro fanno gli umani rapportandole alla Shoah. ■

L'ultimo numero della rivista "Interculturel Francophonies", curato da Jean-Claude Blachère, riunisce tredici saggi dedicati all'opera del grande romanziere ivoriano Ahmadou Kourouma, recentemente scomparso. Kourouma è stata una delle voci più autorevoli della narrativa dell'Africa subsahariana in lingua francese nonostante un corpus testuale non particolarmente ampio. Di lui rimangono infatti quattro romanzi: *Les soleils des indépendances* (1969), *Monnè, outrages et défis* (1990), *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998) e *Allah n'est pas obligé* (2000), oltre a uno postumo ma incompiuto, *Quand on refuse, on dit non* (2003), pubblicati in Francia presso le edizioni Seuil con un successo e una diffusione editoriale rilevanti.

Tutta la sua opera romanzesca - prendendo forma di epopea individuale e collettiva - concorre nella composizione di un grande affresco che racconta le parabole di vari interpreti della storia dell'Africa subsahariana e ne stigmatizza l'aspetto drammatico, avvalendosi di un'ironia non comune. Dal punto di vista formale, l'opera possiede una notevole forza innovativa in quanto Kourouma riesce nel tentativo di contaminare la scrittura per mezzo di un'oralità narrativa manifesta, a livello testuale, su vari piani: quello linguistico con il francese colonizzato dalla lingua etnica dell'autore, il malinkè; quello dell'enunciazione, attraverso la simulazione del discorso narrativo di un *conteur* tradizionale all'interno del testo; quello narrativo, con l'assimilazione di parti rilevanti del corpus letterario orale africano - proverbi, racconti, miti - all'interno del testo scritto.

Proprio questa sua originalità ha

Ahmadou Kourouma,  
"Interculturel  
Francophonies", 6, 2004,  
textes réunis et présentés  
par J.-C. Blachère,  
Lecce, Alliance  
Française, pp. 230,  
ISBN 88-901297-2-7

Massimo Brunzin

generato un'attenzione insistente da parte della critica che ha prevalentemente indirizzato le proprie analisi sull'aspetto linguistico e narratologico dell'opera, al punto di oscurarne la straordinaria dimensione contenutistica.

Già in un conferenza alla Sorbona nel 1997, Kourouma denunciava i limiti di tale atteggiamento della critica reclamando una più completa ricezione dei propri testi.

Ecco perchè salutiamo con interesse questa raccolta di lavori che sposta l'accento su quegli aspetti dell'opera di Kourouma finora trattati solo in parte. Abbiamo preferito presentare i contributi non in base al loro ordine nel volume, bensì raggruppandoli in base all'affinità tematica.

Per quanto riguarda l'ambito storico, di sicuro interesse il saggio di Jacques Chevrier, *Kourouma, interprète de l'histoire*, in cui il critico si occupa di una delle caratteristiche maggiormente evidenti dell'opera, ovvero il quadro storico su cui poggiano le differenti narrazioni. Più precisamente

lo studio di Chevrier si concentra nella ricostruzione delle fonti di cui Kourouma si avvale nelle sue finzioni. Ed è questo lavoro che permette non solo di definire le modalità con cui il romanziere riutilizza i materiali, peraltro in modo alquanto disinvolto, ma soprattutto di illustrare come l'autore ivoriano riesca a metabolizzare la storia redatta dagli occidentali e a riscriverla secondo una prospettiva africana. Sono gli effetti poetici e parodici derivanti da tale cambiamento prospettico ad affascinare il critico, in particolare quelli relativi alla decostruzione del tempo dove, a una concezione lineare, viene contrapposta una temporalità circolare e nella cui oscillazione Chevrier legge una poetica del meraviglioso.

In *Racontez ce qui s'est passé, ou de l'inachèvement*, Christian Petr opera invece a partire dell'ultimo incompiuto testo di Kourouma, *Quand on refuse, on dit non* e, facendo astrazione della dimensione letteraria dell'opera, vede il testo come il tentativo di comprendere le ragioni del conflitto tribale tuttora in corso e del caos che ne consegue nella Costa d'Avorio, individuando nella ridefinizione del concetto di cittadinanza (ivoriana) l'ambizione maggiore del testo.

Jean-Francois Durand (*Monnè, outrage et défis. Chronique de l'inachèvement*) percepisce il secondo romanzo di Kourouma come una metafora della menzogna, illustrando la simmetria che si instaura fra i due universi, coloniale e tradizionale, mentre passano da una situazione di conflitto a una di connivenza. Il critico si concentra sulla spoliatura sistematica del territorio malinké e dei suoi abitanti descritta da Kourouma attraverso la rappresentazione del nuovo universo del potere,

che alterna alle promesse irrealizzabili degli amministratori coloniali le menzogne dei poteri forti tradizionali: sovrani, autorità religiose e griots.

Secondo invece un'ottica intertestuale è il contributo di Christiane Albert (*Le schéma picaresque de l'errance dans "En attendant le vote des bêtes sauvages" et "Allah n'est pas obligé"*) ovvero dal viaggio epico per la conquista del potere al viaggio erratico nel segno della tradizione picaresca. Qui il viaggio è visto come uno dei temi centrali dell'opera di Kourouma; lo studio dimostra come l'autore si ispiri all'archetipo del *picaresco* e come questo gli permetta di proporre uno schema narrativo impostato sulla creazione di un "monde à l'envers", di un universo grottesco condensato in una narrazione allo stesso tempo sarcastica e pessimistica.

Frédéric Mambenga-Ylagou afferma che l'espressione generalizzata del malessere è uno dei topoi della letteratura africana postcoloniale. In una prospettiva intertestuale, il suo contributo, *La tragédie de l'Afrique dans l'oeuvre d'Ahmadou Kourouma*, sta a dimostrare quanto l'opera romanzesca di Kourouma sia vicina alla dinamica strutturale e metafisica della tragedia greca e come ne reventi il funzionamento associando una diversità di generi letterari (romanzo, teatro, poesia, racconto e proverbio).

Pierre Fandio con "*En attendant le vote des bêtes sauvages" et "Trop de soleil tue l'amour", l'envers et l'endroit d'un même amour pour l'Afrique*, ricomponne una frattura fra due degli scrittori maggiormente letti del continente – Ahmadou Kourouma e Mongo Beti – per rilevare il loro comune sentire per un'Africa tragicamente sottomesa alla dittatura.

Interessante la prospettiva sociologica dell'articolo di Michel Neumann, *Résilience, enfance et mondialisation dans "Allah n'est pas obligé"*, in cui è l'esperienza del bambino-soldato che "transcende ses épreuves dans une activité d'écriture" ad essere oggetto di analisi. L'autore si avvale di concetti operativi desunti dall'ambito scientifico che si occupa della psicologia del trauma per filtrare la dimensione romanzesca di *Allah n'est pas obligé*, ovvero il romanzo di Kourouma centrato sul destino dei bambini-soldato in Africa. Neumann analizza infatti la sorprendente vitalità che, secondo la psicologia, è presente di frequente in individui che hanno sperimentato la guerra: "troublante expérience de la vitalité de certaines victimes", partendo dal concetto di *résilience* ovvero ciò che "permet aux sujets éprouvés de reprendre une vie normale et de lais-

ser de côté leur passé tragique". È interessante seguire il pensiero dell'autore volto a illuminare la relazione che intercorre fra la pulsione narrativa e l'esperienza della violenza, per dimostrare come quello che potrebbe essere letto come un disturbo del linguaggio – e dunque un effetto del trauma (la coabitazione continuata di diverse lingue e registri presenti nel discorso del narratore-bambino) - in realtà stia a rappresentare una delle vie di uscita al trauma del conflitto.

L'itinerario dei personaggi messi in scena da Kourouma nei propri romanzi può essere letto sempre più come una vera e propria discesa agli inferi, uno sprofondare nell'abisso della disperazione. Da qui, insistente, il ricorso all'istanza suprema, salvifica, il richiamo sempre più insistente a Dio per una via di salvezza. L'analisi di Cristina Brambilla, *Dieu, Allah et les autres dans les romans d'Ahmadou Kourouma*, ci conduce all'interno della dimensione religiosa dell'universo romanzesco, alla ricerca della fisionomia del Dio e della definizione delle pratiche a lui consacrate. Ci mostra come, dopo secoli di islamizzazione e cristianizzazione, riaffiori lo zoccolo dell'Africa antica, originaria, e l'insieme dei comportamenti di cui è stata dimenticata la concezione religiosa che li aveva creati. Quelli che erano atti originati da una coerente riflessione sulla vita, sono diventati ormai riflessi automatici e irrazionali.

La rappresentazione della crisi dell'infanzia in quanto crisi della società è il tema del contributo di Madeleine Borgomano, *Crise de l'enfance, crise de la société dans les romans d'Ahmadou Kourouma*, che coglie nel percorso dell'autore ivoriano il bisogno di ripensare il tessuto attuale della società africana alla luce delle trasformazioni radicali di una delle componenti rimaste a lungo invisibili, ovvero l'infanzia. La studiosa contrappone la rappresentazione narrativa che dell'infanzia veniva data negli anni '50 - decisamente protesa verso un passato nostalgico - a quella dell'infanzia effettuata da Kourouma, proiettata in un presente brutale: "l'image trop rose de l'enfant noir fait place à une représentation radicalment dépréciative et sarcastique, quasi une oraison funèbre des enfants-soldat" e mostra bene la saldatura, l'evoluzione che avviene dal tema pregnante del primo romanzo - la frustrazione dovuta alla sterilità e l'ossessivo desiderio di maternità - al mondo alla rovescia e ai suoi figli degeneri

dell'ultimo testo.

Nivosoa Raveloarinosy (*L'itinéraire linguistique de Kourouma entre contrainte et originalité*) ripercorre l'itinerario linguistico-stilistico di Kourouma e osserva giustamente come la simulazione dell'orale all'interno dei testi narrativi sia soggetta a una particolare evoluzione. Se nel primo romanzo le marche dell'orale sono maggiormente evidenti sul piano linguistico, via via negli altri testi è il piano enunciativo ad essere investito da tale modalità.

Lise Gauvin (*Le romancier et ses doubles: portrait de l'artiste en éternel apprenti*) privilegia nel suo contributo l'analisi del fenomeno dell'oralità narrativa che caratterizza in maniera macroscopica tutta l'opera di Kourouma e sceglie di esaminarne l'aspetto più complesso, vale a dire quello legato all'enunciazione. La studiosa esamina infatti le differenti modalità attraverso le quali, nei quattro romanzi, l'autore riproduce, a livello testuale, delle simulazioni di *conteur* tradizionali.

Sulla stessa linea di Gauvin, ancora un contributo imperniato sull'analisi dell'apparato enunciativo del secondo romanzo di Kourouma. Qui Pierre Subias, *Le 'nous' dans "Monnè, outrages et défis"*, scompone e analizza quel sistema articolato che sono le varie istanze delegate alla narrazione all'interno del romanzo: le mostra all'opera senza ricondurle però a un'unica istanza superiore di cui sono invece emanazione, ovvero a un "conteur" tradizionale o, meglio ancora, alla sua simulazione (mi permetto di rinviare in proposito al mio *L'oralità narrativa ovvero la simulazione del Conteur nell'opera di Ahmadou Kourouma*, "Asia, Africa, America, Australia", 21, 1998, pp. 193-206).

Per finire, Claude Blachère (*Ethique et esthétique de l'ironie*) si interroga sulla scelta dell'ironia come elemento strutturante del discorso narrativo, analizzandone in modo puntuale i meccanismi di funzionamento per dimostrare come tutta l'opera di Kourouma sottenda una strategia di decostruzione ironica del discorso razzista e ne attenui così la carica tragica, trasformandolo in una serie di "récits burlesques".

L'importante raccolta di saggi offerta in questo volume costituisce in definitiva un sostanziale contributo per la comprensione della complessa esperienza narrativa dell'autore ivoriano, indicandone i percorsi critici più significativi e suggerendo al tempo stesso nuove prospettive di ricerca all'interno del campo letterario dell'Africa subsahariana. ■

L'argomento affrontato in questo lavoro è uno dei più vasti e difficili da studiare e da proporre in qualunque forma, a maggior ragione è difficile comprimerlo in un'opera come questa, necessariamente sintetica e dedicata a un pubblico laico. Manservisi dichiara subito nella sua breve *Introduzione* di essere consapevole della estrema varietà e ricchezza della creatività africana e dei complessi mutamenti politici, economici e socioculturali, provocati nei paesi africani dal corso della storia interna e coloniale. Spinta dalla necessità dichiara di avere dovuto operare delle scelte e avere privilegiato la contemporaneità, così come territorialmente l'Africa Nera Occidentale. Effettivamente molte pagine sono dedicate al Senegal e al *boubou*, del quale è descritto un percorso poco meno che trionfale, ma nonostante le dichiarazioni programmatiche, il lavoro si presenta in realtà molto misto, e alterna succinte pagine di storia e antropologia sul passato a pagine sul presente; nello stesso modo si muove nello spazio, spesso in modo frammentario, toccando varie aree del continente africano. L'autrice non si nasconde che la dimensione diacronica sia indispensabile per arrivare a discutere dello stato attuale della creatività africana. E' evidente fino dalle prime pagine che senza una indagine storica preliminare sarebbe arduo anche solo descrivere i percorsi reali e materiali dei tessuti, degli abiti, degli accessori, e di tutti gli elementi che compongono la fenomenologia dell'abbigliamento e della moda africana, così come chiamarli con i loro nomi africani, a volte largamente e a volte scarsamente conosciuti fuori dall'area d'uso primario.

Il metodo di lavoro di Manservisi non è certamente filologico, e in realtà neanche propriamente storico, o comunque metodico; il libro, però, è sempre fluido, vivace e interessante, purché lo si legga con distacco, non cercando quello che non c'è. Non sempre è facile, perché nonostante Manservisi si mostri informata, appassionata, e consapevole delle dimensioni socio-culturali del suo tema, il tono generale a volte ha una levità e una propensione all'apologia generica del successo che, senza le basi di un atteggiamento filologico - per esempio circa le fonti di citazioni e informazioni, e senza organicità dei dati obiettivi - non si traduce in un risultato che si

Michela Manservisi,  
*African Style – Stilisti,  
moda e design nel continente  
nero*, Roma, Cooper &  
Castelvecchi, 2003, pp.  
190, ISBN - 88-739-4011-0

Francesca Romana Paci

riconosca come linea di ricerca. La vivissima creatività africana, il senso del bello, del diritto al bello, l'equilibrio tra tradizione e modernità, sono tutti elementi di grande interesse circa i quali, leggendo, si desidera ogni volta più contestualizzazione, e nello stesso tempo anche più senso critico rispetto proprio a quei contesti storici e sociali.

Una delle chiavi di lettura può essere l'affermazione con la quale Manservisi identifica la moda come "luogo privilegiato in cui cultura ed economia possono incontrarsi" (p.14), facendola seguire da osservazioni sulla globalizzazione, sul mercato globale (in realtà un mercato economicamente e socialmente molto connotato) e sulla auto-rappresentazione africana attraverso l'abbigliamento. Se questo chiarisce la prospettiva del lavoro, gli argomenti, pur non argomentati, avrebbero davvero avuto bisogno di qualche riga di approfondimento circa aspetti come neo-colonialismo, forme di neo-capitalismo, e anche, tenendo conto che Manservisi è particolarmente legata alle ex-colonie francesi, al concetto di *Tiers Monde* da Sauvy (1952) in poi. Manservisi riconosce che la maggioranza della popolazione locale non ha accesso alla moda di provenienza straniera, ma non sembra notare che la maggioranza della popolazione locale non può certamente avere accesso neanche alla moda degli stilisti africani contemporanei. Gli splendidi e ricchissimi *boubou* dell'alta moda senegalese (i "*boubou* da gran sera" di Diouma Dieng Diakhaté, p.73), o le interpretazioni statuarie e parigine di elementi africani di un grande *couturier* camerunese, le acrobazie di tessuto e nudità di un *designer* ivoriano, tenendo anche conto della unicità dei capi, appartengono a un mondo sovranazionale di pochi, e molto meno alla creatività africana proveniente dalla base. E neppure

le manifestazioni dell'alta moda afro-parigina possono essere chiamate semplicemente 'ibridi', perché, se lo sono, lo sono in una accezione molto limitata, come del resto fanno ben capire le pagine dedicate al 'parigino' del Mali, Chris Seydou (134-140), ai camerunensi Ly Dumas (164-167) e Imane Ayissi (175-176), al creatore ivoriano di gioielli 'etnici' Mickael Kra (167-170).

Forse il libro vuole dare troppo, offrendo una vera e propria sfilata di argomenti, che sarebbero materiale per ben più di una ricerca. Manservisi affronta molti aspetti e suggerisce numerose implicazioni, ma spesso poi fugge dal proprio stesso suggerimento, passando dal sociale alla rivendicazione del bello, dalle notizie storiche agli indirizzi attuali degli atelier (effettivi indirizzi, completi, africani e parigini), dalla tradizione al mercato, dalle grandi sfilate alla moda giovanile popolare. Ma soprattutto Manservisi, che qualche volta si mostra ben conscia dei problemi della globalizzazione e delle sue trappole, non riesce, questa volta inconsciamente, a porsi operativamente fuori da una prospettiva eurocentrica e di mercato. Non che sia una operazione facile, anzi, sappiamo che non ci è riuscito, ovviamente su un altro piano, neppure Conrad, e forse nessun europeo sa veramente uscire da sé, neanche in un processo eidetico controllato, una delle ragioni essendo proprio il controllo necessario. Certamente, però, il vastissimo campo di ricerca della moda, bene culturale grandissimo, più grande della letteratura, mutevolissimo, socialmente crudele, condizionato e condizionante, generoso di segni e conoscenza, è un argomento che è necessario affrontare, e il solo fatto che Manservisi lo affronti, sia pure in modo non rigoroso, sia pure per accumulo di spezzoni e frammenti, è da apprezzare, come è da apprezzare l'inserimento di numerose fotografie colorate e di qualità elevata, alle quali si può rimproverare solo un certo manierismo di mestiere.

La *Prefazione* al libro è dello stilista e *designer* Kean Etro, che adotta uno stile casuale e semiumoristico non del tutto condivisibile, con forse troppe notazioni *radical-chic*, ma che non di meno tocca qualche punto di fondamentale interesse sociologico e storico. Kean Etro, che ha una prospettiva tanto eurocentrica (e di mercato) quanto

quella di Manservisi, dopo aver affermato che “mai come oggi l’Africa è attraversata da fermenti artistici creativi...” ricorda che l’Africa è stata la prima a “globalizzare l’abbigliamento, a superarne i confini e fondersi in un mix mondiale di marchi, materie, colori...” (p.7), e che lo ha fatto per cause contingenti, perché riceveva e riceve attraverso organizzazioni assistenziali grandi quantità di capi di abbigliamento dismessi dall’Europa, e li pone in uso secondo logiche nuove (nuove per lo sguardo europeo di Etro), creando contiguità tra dimesso europeo e materiali e fogge locali e tradizionali. A sua volta, poi, anche la Manservisi dedica un certo spazio alla modificazione e alla ibridazione dei capi europei da parte dei giovani senegalesi, che, praticando tagli negli indumenti riciclati, liberano spazi che riempiono di pezze e pezzi di materiali autoctoni, imprimendo così un segno creatore di identità (pp. 69-71). Interessanti per questa tendenza a mescolare elementi sono anche le pagine sulla *Funkin’ Fashion*, che meritano ulteriori indagini sociologiche.

Sfatare con questo libro “quella iconografia assoluta di fame, povertà e genocidi” (p.7), come si augurano Etro e il maliano Xuly Bèt (p.170), non è possibile (e davvero non è moralmente concesso!), ma di certo questo libro si adopera per una accattivante divulgazione. Dapprima si può rimanere sconcertati

dal fatto che si passi con tanta rapidità dai metodi di tessitura al linguaggio simbolico dei disegni tessili, dall’*abacost* di Mobutu ai *sapeurs* congolesi e zairesi, dalla moda come lotta contro l’anonimato della povertà alla *haute couture*, ma proseguendo la lettura cresce anche un vivo desiderio di intraprendere ricerche nel campo della moda, proprio perché il libro non accontenta le aspettative, ma le provoca continuamente, accumulando frammenti eterogenei e interessanti, segnalando esplicite e implicite linee di ricerca, e suggerendo altri percorsi.

I primi tre capitoli sono nettamente storici e descrittivi: i primi due sulla tradizione tessile africana, dai materiali (non tutti) ai metodi di tessitura e tintura, alla sacralità dei disegni; brevi ma interessanti i paragrafi sul *pagne* e quelli sulla lavorazione del tessuto *wax*; il terzo capitolo introduce e rapidamente oltrepassa molti argomenti sociali e politici (è quello dove si accenna ai problemi della colonizzazione, alla ‘autenticità africana’, allo “à bas le costume” di Mobutu – l’atteggiamento opposto di Senghor è ricordato, senza collegamento, nel capitolo seguente – alla costruzione di una classe borghese, e anche al problema della corruzione). Il quarto capitolo descrive il fenomeno del SAPE, che è un problema molto complesso e molto amaro, mentre il quinto e il sesto sono quasi interamente dedicati al

Senegal (in buona parte alle trasformazioni ‘ricche del *boubou*). Leggendo questi tre capitoli è difficile per chi si occupa di letteratura non pensare a molta narrativa novecentesca, per esempio al romanzo *Mister Johnson*, di Joyce Cary, al racconto *The Perfume Sea*, di Margaret Laurence, e a molto di quello che ha scritto Fatima Mernissi; in Italia all’antologia *Letteratura negra* del 1961, prefata da Pasolini, e al *Decamerone nero*, racconti raccolti da narrazioni orali dallo studioso tedesco Leo Frobenius (le vicende editoriali, cominciate nel 1910, sono complesse; in italiano escono nel 1969). Il racconto di Laurence, che ha al centro un *All-beauty Salon* e *Barbershop*, torna prepotentemente in mente anche leggendo il capitolo settimo, dedicato allo ‘*afro hairstyling*’, alle insegne di barbiere e alla voga del “black is beautiful”. In questo stesso capitolo si parla anche del *Rastafarianism*, citando doverosamente Bob Marley. I due ultimi capitoli privilegiano l’Africa francofona e i rapporti con Parigi. Mentre l’ultimo capitolo è quasi esclusivamente dedicato ai *vip* della moda africana, il penultimo ci fa ancora una volta rimpiangere che il tema della cosiddetta “negrofilia” degli anni venti in Francia non sia approfondito, così come quello così complesso e irto di problemi della “negritude”, e insieme suscita gratitudine per avere sollevato nuovamente l’argomento. ■

Continua la saga di Mma Ramotswe, l’unica acclamata donna detective del Botswana, attraverso altri quattro romanzi, ora riproposti per i tipi di Abacus, nella sgargiante veste grafica di Hanna Firmin. La serie cominciata con il fortunato *The No. 1 Ladies’ Detective Agency* (la cui recensione è apparsa sul numero 8 de *Il Tolomeo*) ha ottenuto un notevole successo ed è disponibile anche in traduzione italiana, pubblicata da Guanda Editore. Nel 2004, inoltre, è uscito un sesto libro, dal titolo *In the Company of Cheerful Ladies*, mentre è anche avviato un progetto della New Africa Media Films per elaborarne l’adattamento televisivo. La definizione di “postcoloniale” risulta forse più problematica che accurata nel caso di McCall Smith, uno scozzese la cui esperienza di vita in Africa è lunga e intensa, ma si può

Alexander McCall Smith  
*Tears of the Giraffe*,  
London, Abacus, 2003,  
pp. 218, ISBN 0 349  
11665 2  
*Morality for Beautiful Girls*,  
London, Abacus, 2003,  
pp. 247, ISBN 0 349  
11700 4  
*The Kalahari Typing School  
for Men*, London, Abacus,  
2004, pp. 216, ISBN 0  
349 11704 7  
*The Full Cupboard of Life*,  
London, Abacus, 2004,  
pp. 212, ISBN 0 349  
11725 X

Esterino Adami

riconduurre il romanziere al quadro contemporaneo della narrativa britannica sull’Africa (ricordiamo, per esempio, l’astuta parodia d’esordio di Patrick Neate con il suo *Musungu Jim and the Great Chief Tuloko*, del 2000). D’altronde, mentre in ambito prettamente postcoloniale il Botswana emerge soprattutto nelle opere di Unity Dow, scrittrice femminista nonché giudice dell’Alta Corte – la cui prosa è però segnata da toni di forte drammaticità e impegno civile – il creatore di Mma Ramotswe scardina catalogazione accademica per forgiare un piccolo corpus di testi idiosincratici, le cui tecniche narrative, imbevute di un misto di reminescenze coloniali e contenuti esotici, sviluppano un flusso di scrittura lineare, volutamente naïf, che tenta di restituire o simulare il patrimonio dell’oralità



africana.

Ogni volume si incentra su un caso specifico (tentativi di avvelenamento, imbrogli per concorsi di bellezza, ricerca di persone scomparse nel *bush*, varie malefatte e piccoli crimini) e parallelamente articola un corollario di microeventi quotidiani che fungono da struttura principale della pacifica società del Botswana. L'autore illumina, nelle storie che coinvolgono la simpatica investigatrice, il fidanzato Mr J. L. B. Matekoni, la fedele segretaria Mma Makutsi, la direttrice dell'orfanotrofio locale Mma Potokwani, e altri ancora, una rete di temi quali il ruolo e la condizione dell'infanzia in Africa, il discorso multiculturale e sincretico in bilico fra modernità e tradizione, l'identità femminile e l'eredità postcoloniale. L'approccio tattico di McCall Smith cerca di fornire immagini semplici e talvolta quasi folkloristiche, mentre in realtà ibrida, in maniera inusuale, il testo narrativo con gli schemi della *detective fiction*, ricorrendo inoltre allo stile favolistico degli *storyteller* africani.

Il secondo volume della serie, *Tears for the Giraffe*, propone il caso principale di un americano, Michael, membro di un'organizzazione di sviluppo internazionale, misteriosamente scomparso nella zona del Kalahari molti anni prima. Nella sua indagine, Mma Ramotswe deve sondare anche i tortuosi sentieri della memoria e del passato per appurare la verità, prima di venire a conoscenza del triste epilogo. Tuttavia, la morte del ragazzo, profondamente legato alle culture africane, può essere interpretata come momento di passaggio e perpetuazione dell'identità secondo le tradizioni locali, che enfatizzano il valore della vita, della solidarietà e della speranza. Michael è perito in circostanze drammatiche ma la sua essenza permane, ammonisce Mma Ramotswe nella sua sfida alla freddezza razionalità occidentale: "When we die, we do not leave the place we were in when we were alive. We are still there, in a sense; our spirit is there. It never goes away. That was something which many white people simply did not understand. [...] If they could not understand how we are part of the natural world about us, then they are the ones who have closed eyes, not us." (p. 109). Attraverso la voce testuale multipla, impernata su una combinazione narratologica che oppone il *direct speech/indirect speech* a elementi di *free indirect speech/free indirect thought*,

si sottolineano i rituali sociali, le forme appropriate di saluto, i gesti e le parole prescritte dalle usanze setswana, sullo sfondo dei delicati rapporti fra l'uomo e l'ambiente naturale. Conoscere e applicare le strategie sociali e pragmatiche all'interno della comunità, sia nel villaggio sia nella città, diventano regole di vita per evitare problemi e incomprensioni. Precious Ramotswe infatti sostiene che "so many people who got into trouble had only themselves to blame for it. They ventured into places where they had no business to be; they made provocative statements to the wrong people; they failed to read the social signs." (p. 207). Per quanto concerne l'aspetto religioso, Mma Ramotswe presenta un approccio tipico del sincretismo, in cui la matrice autoctona si combina con l'influenza cristiana. In tal maniera, il concetto di paradiso viene bonariamente riformulato, forse con qualche elemento minore di pregiudizio, poiché, secondo la protagonista, Modimo, cioè Dio, che abita da qualche parte nei cieli sopra il Botswana, premia coloro che si sono comportati bene in vita. Di segno opposto il destino di criminali, truffatori e imbrogliatori, anche se prevale nuovamente il significato dell'espiazione e riconciliazione: "The fate of the others was unclear, but they were sent to some terrible place – perhaps a bit like Nigeria, she thought – and when they acknowledged their wrongdoing they would be forgiven." (p. 6-7).

L'infanzia, che spesso nel contesto africano è descritta attraverso immagini dolorose e tragiche, dall'orribile fenomeno dei bambini-soldato ai soffocanti ghetti dei grandi centri, costituisce un tema fondamentale: non solo l'intelligente investigatrice si allinea al pensiero di Nelson Mandela sul ruolo centrale dei figli nel futuro dell'Africa – "That was the real African way, the tradition that was closest to the heart of Africa. We are all children of Africa, and none of us is better or more important than the other. This is what Africa could say to the world: it could remind it what it is to be human." (p. 60) – ma, dopo una serie di svariati imprevisti ed equivoci, opta gioiosamente per l'adozione di due bimbi dell'istituto di Mma Silvia Potokwani, l'irrequieto Puso e la volenterosa Motholeli, costretta su una sedia a rotelle. La nuova *extended family* della donna diventa spec-

chio della rinascita sociale dell'Africa e ponte di collegamento verso un futuro migliore e più equo.

Nel terzo volume della serie, *Morality for Beautiful Girls*, l'agenzia investigativa si trasferisce presso l'officina di Mr Matekoni, e Mma Makutsi diventa *acting manager* e *assistant detective*. Il carattere interculturale della *morality* africana, che è un termine chiave dell'intera opera di McCall Smith, trascende i meri confini dell'etica per ampliarsi in una visione dei sistemi culturali tradizionali. Per Mma Ramotswe, la *morality* diventa un mezzo di espressione della propria identità, di appartenenza all'Africa e più precisamente al Botswana, nel rispetto di codici e norme non scritte ma tramandate oralmente. Si tratta delle strutture che sorreggono e cementificano le basi della vita sociale, condivisa fra i membri del proprio gruppo etnico. In tale ottica, trova giustificazione e avallo il rispetto per gli anziani e gli antenati, attraverso le pratiche orali della narrazione che restituiscono le storie e le memorie di un popolo. Mma Ramotswe sottolinea il valore dell'identità e del benessere collettivo, lontani dall'egoismo e dallo sfruttamento che accompagnano il progresso e la modernizzazione: "You simply could not create your own morality because your experience would never be enough to do so. What gives you the right to say that you know better than your ancestors? Morality is for everybody, and this means that the views of more than one person are needed to create it. That was what made the modern morality, with its emphasis on individuals and the working out of an individual position, so weak." (p. 76). Il senso della *morality* opera anche come strumento sociale pragmatico, che tutti dovrebbero possedere anche, ad esempio, le finaliste di un concorso di bellezza (significativamente intitolato "the Miss Beauty and Integrity Contest"). Mma Makutsi, interpellata a indagare sul caso, smaschera biechi interessi economici e sete di notorietà ma scopre infine, dopo attenta analisi, che una delle ragazze del concorso possiede le caratteristiche giuste per rappresentare il popolo setswana. Le parole e i progetti di Patricia Quatlemini infatti dimostrano il vigore e lo spirito che ricerca benefici per l'intera comunità, e vengono nuovamente sintetizzati in una sola parola, o nozione: *morality*.

Nel frattempo, l'inarrestabile

Mma Ramotswe svolge un'indagine delicata su un tentativo di avvelenamento subito da un alto funzionario politico, un "Government Man" noto e potente. Le strategie adottate per carpire informazioni avvicinano la protagonista alla Miss Marple del canone britannico e accentuano ulteriormente le prospettive di genere, poiché danno risalto alle voci femminili. Precious Ramotswe stimola la conversazione con lo scopo di indagare ma, allo stesso tempo, rende omaggio agli usi del suo paese nella costruzione dei rapporti umani attraverso un ricorso a peculiari tecniche sociolinguistiche. Il dialogo con un'anziana domestica, per esempio, principia con domande sulla provenienza etnica (in Botswana vi sono otto principali nazioni e numerose altre ramificazioni), per poi scivolare su argomenti più pratici e specifici. L'esposizione della cameriera diventa sciolta, quasi lirica nella sua spontaneità e rappresentativa di un intero microcosmo che riconosce il significativo ruolo femminile: "Today they called them oral historians, she believed; whereas in reality, they were old women who liked to remember the things that interested them most: marriages, deaths, children. Old men remembered cattle." (p. 146).

Quando l'intraprendente protagonista apprende che il meccanico Matekoni è affetto da crisi depressive ("Low Serotonin Levels" è il titolo dell'ottavo capitolo) tenta in tutti i modi di risolvere la situazione. Al di là dei possibili interventi sanitari, lo strumento più efficace si dimostra nuovamente la *morality*. Un ragazzo "inselvaticito", ormai uso a vivere allo stato brado, quasi un Mowgli trapiantato in terre d'Africa, viene rinvenuto e ospitato nell'istituto di Mma Potokwani. Il giovane, completamente alieno ai rapporti umani, inizia timidamente a instaurare un contatto con il meccanico, che gli insegna alcune parole. L'episodio, nella sua lineare semplicità, è costruito come parabola sul senso profondo della dignità umana e della solidarietà dei popoli: "Mma Ramotswe smiled. She imagined Mr J. L. B. Matekoni teaching the wild boy the words for the things that he saw about him; teaching him the words for his world, the words for Africa." (p. 224). Così, nella composizione polifonica dell'Africa, la savana, l'ospedale, la *kgotla* (il consiglio o l'assemblea dei capi del villaggio o, più in genere, il luogo degli incontri)

diventano tasselli della geografia dell'anima.

Col procedere della saga, maggior spazio viene dedicato ai compagni e amici della detective: in *The Kalahari Typing School for Men*, ad esempio, la segretaria Mma Matusi fonda e gestisce una scuola di dattilografia per uomini e l'iniziativa ottiene notevole successo. Purtroppo però è l'agenzia investigativa ad avere problemi economici, soprattutto dopo l'apertura della Satisfaction Guaranteed Detective Agency, gestita dall'arrogante Cephas Buthenzi, un ex poliziotto del Sud Africa. Alla prepotenza maschile, Precious risponde con la costanza e lungimiranza femminile, e nuovamente la sfera del *gender* riemerge, in armonica sintonia con il mondo delle tradizioni. Nelle sue ricerche, i contatti sono infatti sempre con le donne, soprattutto in età avanzata, poiché si riafferma nuovamente che "the real historians of Africa had always been the grandmothers, who remembered the lineage and the stories that went with it." (p. 187). La pleora delle voci femminili si rivela prezioso ausilio per la conduzione delle indagini e patrimonio collettivo della coscienza di una nazione.

Le avventure di Mma Ramotswe, narrate attraverso una struttura episodica, proseguono con *The Full Cupboard of Life*, romanzo che presenta alcune interessanti riflessioni sull'uso delle lingue autoctone e del fenomeno della poliglossia di fronte all'impatto della globalizzazione. Il setswana, per esempio, tende a essere sempre più marginalizzato, a favore dell'inglese, ma recuperare gli idiomi indigeni significa, per Mma Ramotswe, comunicare la propria appartenenza etnica e culturale, poiché la lingua esprime parte dell'identità. Così risulta devastante per la scaltra detective incontrare un conoscente che, dopo trent'anni di permanenza in Mozambico ove parlava solo tsonga e portoghese, ha completamente perduto le proprie antiche competenze di setswana. La perdita della lingua costituisce una mutilazione, poiché incide sulle strutture che legano l'individuo alla comunità e alla terra, ammonisce Precious: "To lose your own language was like forgetting your mother, and as sad, in a way. We must not lose Setswana, she thought, even if we speak a great deal of English these days, because it would be like losing part of one's soul." (p. 163). Ovviamente

il plurilinguismo di molti territori africani rende complessa la questione della comunicazione e interpretazione – ad esempio, Mma Makutsi parla oltre all'inglese e al setswana un dialetto dell'ikalanga chiamato lilima – ma la visione della sagace detective reimposta le coordinate del multilinguismo. Una lieve incomprendimento di carattere linguistico nata dalle strategie del *code mixing* e *code switching* (su come esprimere il concetto di "piede" - *foot* in inglese, *lomao* in setswana o *gumbo* in ikalanga?) fa riflettere le due donne sull'esistenza di diversi codici linguistici e sull'importanza della negoziazione interculturale. Ma il senso ultimo del confronto delle lingue e culture risiede, per Mma Ramotswe, in un messaggio di tolleranza e riappacificazione.

Le lingue, inoltre, dovrebbero essere abbinata a specifiche norme sociali e culturali: in molte realtà africane la conversazione, per sua stessa natura vivace e chiassosa, si confonde coi suoni del mercato, dei villaggi, e delle città. Per i personaggi di Alexander McCall Smith è inconcepibile il silenzio che sembra gelare i rapporti fra i vicini di casa, come avviene nel contesto occidentale; l'*African way* invece concede grande libertà d'espressione, chiacchierate e momenti di ritrovo che investono tutto il *veld*. Per quanto disordinata e apparentemente grezza possa risultare la comunicazione orale fra le persone, l'introduzione della "moralità" africana la rende unica, insostituibile elemento di vita di tutto il paese e occorre quindi ricordare il concetto di "botho, which meant respect or good manners. Botho set Botswana apart from other places; it was what made it a special place." (p. 115).

Il caso più importante in questo romanzo – una ricca signora, proprietaria di vari saloni di bellezza, vuole conoscere le vere intenzioni di alcuni suoi spasimanti prima di sposarsi – permette alcune considerazioni sulla figura dell'insegnante nella cultura africana. Uno dei corteggiatori di Mma Holonga infatti insegna e si occupa anche del re-inserimento di ragazze disadattate, spesso sottratte ai fumosi *shebeens*, che possono celare luoghi di prostituzione. La detective non condivide i metodi pedagogici dell'uomo ma insiste sulla funzione centrale dell'insegnamento, soprattutto se collettivo, come condivisione di nozioni ed esperienze: il giovane impara dall'anziano nel rispetto della tradizione e della vita umana

in tutte le sue fasi. La conoscenza e la formazione di un individuo, Mma Ramotswe pare suggerire, sono pilastri basilari della società e secondo un vecchio proverbio africano "it takes an entire village to raise a child. [...] Everybody in the village had a role to play in bringing up a child – and cherishing it – and in return that child would in due course feel responsible for everybody in that village. We must love one another and help one another in our daily lives. That was the traditional African way and there was no substitute for it. None." (p. 133). L'atto diventa genesi della solidarietà e della fratellanza. Nell'Africa australe, le trasformazioni generazionali tuttavia relegano nell'oblio gli antichi repertori normativi e inaugurano il corso della modernità: villaggi che scompaiono, centri commerciali che sorgono quasi dal nulla, mentre i sentieri della savana sono sostituiti da tentacolari autostrade. Mma Ramotswe non è certamente ostile ai progressi della scienza e della tecnica, ma ne auspica un uso attento e appropriato, che tenga conto della "old Botswana morality".

Complessivamente, le opere di McCall Smith, nella loro spensierata serialità, accennano al dibattito sulle società postcoloniali seguendo le linee del discorso intercultu-

rale. La costruzione narrativa si avvale inoltre di un certo grado di intertestualità, attingendo ad altri contesti letterari e culturali, spaziando da una certa signora francese chiamata "Mma Bovary", citata in *Tears of the Giraffe*, alle teorie freudiane, al pensiero di Cesare Lombroso, ai dieci comandamenti (non dissimili dalle regole africane di buon comportamento). Parallelamente lo scrittore aggiornerà il confronto fra il canone occidentale e lo stile orale; Miss Marple, l'anziana zitella che si definisce "vittoriana" e che risolve i misteri nella placida Inghilterra, viene astutamente trasformata in una corpulenta signora di colore, che beve *bush tea* sulla veranda del suo bungalow. Se Mma Ramotswe è una pacifica donna con alcune caratteristiche forse più tipiche di una lady inglese – "She admired monarchs, as long as they were respectable and behaved in the correct way", si legge nel quarto volume, ove vengono menzionati esplicitamente il re del Lesotho, diretto discendente di Moshoeshe I, il vecchio re dello Swaziland, Sobhuza II, la regina delle isole Tonga – le sue inclinazioni politiche dovrebbero però essere lette all'interno di una visione tradizionale, che affranca il significato del potere e lo tramanda attraverso strutture locali. Al di là

dell'inclinazione apertamente "buonista" di McCall Smith, che ha permesso il successo commerciale della serie, la rivisitazione testuale in realtà costituisce un processo più ampio di rielaborazione e abrogazione di generi, quasi un *pastiche* – talvolta con elementi anche parodici – che accosta la favola africana alle nuove letterature di lingua inglese, le strategie della riscrittura agli stilemi del giallo. Mentre l'immaginario comune dell'Africa contemporanea offre attraverso i media un panorama di dolore causato dalla diffusione di epidemie, dalle lotte intestine, dalla corruzione politica, con la negazione dell'infanzia e la subalternità della donna, lo scrittore intensifica il senso intimo della riconciliazione e della riappacificazione dei popoli africani con i propri territori e con la propria storia, senza aver la pretesa di confezionare un testo monolitico di registro "alto" da iscrivere nel canone. Mma Ramotswe e i suoi amici credono (ed. orig. 2000) nella rinascita dell'Africa, nella forza e nella dignità del Botswana, paese magico dalla rossa terra sempre assetata di piogge, in cui la vita è sempre un miracolo. Perdonare il passato e difendere la *morality*: ecco la lezione ultima che ci insegna la letteratura della tolleranza interculturale di Alexander McCall Smith. ■

Quando Gcina racconta, i confini fra terra e cielo, fra cielo e mare, fra uomo, spirito e natura spariscono. I piccoli accolgono rapiti la magia fluida della parola, i grandi sospendono il giudizio razionale per farsi trasportare dalle cadenze incantatorie del mito. Come Mazanendaba, la donna protagonista del suo racconto, Gcina Mhlophe è al contempo una levatrice di storie e una grande madre delle storie, che con passione e immaginazione coltiva l'arte antica del racconto. Nata in Sudafrica da una famiglia di etnia zulu, è ormai conosciuta internazionalmente come un'ammaliante affabulatrice le cui *performances* coniugano la tradizione africana dello *storytelling* al canto, alla danza e a modalità espressive che si muovono sempre fra antico e moderno, nello sforzo di parlare al presente salvando al contempo il bagaglio culturale del passato, raccolto pazientemente in anni e anni di ricerca.

Gcina Mhlophe è, oltre che *story-*

Gcina Mhlophe, *Le storie di Mazanendaba*, con 14 sculture di Massimo Lunardon, Mantova, Edizioni Corraini, 2004 (pagine non numerate) ISBN 88 8794 288 9

Annalisa Oboe (con Giacomo e Giovanni Giuliani)

teller, drammaturga e scrittrice di libri per bambini. Il pubblico italiano, che ha già apprezzato le sue esibizioni al Festival della Letteratura di Mantova nel 2002, ha ora, con la pubblicazione di *Le storie di Mazanendaba*, la possibilità di avvicinare un esempio della sua produzione scritta per l'infanzia. In questo bel libro delle Edizioni Corraini di Mantova, che hanno

tentato un connubio coraggioso ed elegante fra parole e immagini abbinando alla storia africana le insolite sculture di vetro soffiato dell'artista veneto Massimo Lunardon, si parte *ab ovo* da un mondo e un tempo senza storie, in cui si fa strada un desiderio prepotente di storie: il racconto di Mazanendaba è quello che dà inizio a tutti i racconti.

Il mondo in cui la donna vive con il marito e i suoi bambini è sereno e non privo di espressione artistica: esiste per esempio la scultura, con cui il padre riproduce elementi naturali per la gioia dei figli, ma la gente non sogna e non usa l'immaginazione, non ha niente da raccontarsi la sera attorno al fuoco. Così Mazanendaba intraprende una *quest* volta a colmare l'insostenibile vuoto poetico e sciogliere il silenzio della fantasia. Non potendo chiedere aiuto agli uomini, che come lei ignorano la fonte a cui attingere le storie, si rivolge al mondo animale, interrogando serpenti, lepri, bab-

buini, gufi ed elefanti, fino a quando incontra un'aquila saggia e dalla vista acuta, che le indica la via da seguire: è nel mare che si trovano le storie, e sarà un delfino simpatico e generoso a guidarla negli abissi dove vivono spiriti colorati che la potranno aiutare.

La donna s'immerge dunque con il delfino nell'acqua del mare e raggiunge un luogo luminoso e pieno di suoni nonostante sia molto profondo. Il re e la regina degli spiriti la accolgono volentieri e comprendono la sua richiesta, ma chiedono qualcosa in cambio delle storie in loro possesso: vogliono delle immagini della vita di Mazanendaba sulla terra, della sua famiglia e dei suoi affetti. Allora la donna ritorna a casa e chiede aiuto al marito Zenzelie, che si mette subito all'opera e scolpisce nel legno l'intera famiglia. Con questo bagaglio di figure scolpite Mazanendaba ritorna al regno subacqueo delle storie, dove ottiene in cambio una conchiglia che regalerà una storia diversa ogni volta che sarà ascoltata.

La storia di Mazanendaba non è particolarmente connotata da un punto di vista etnico e culturale, se

si fa eccezione per i nomi dei personaggi e qualche espressione in lingua zulu. Quello che un occhio allenato alla lettura di testi africani può identificare come appartenente alla tradizione narrativa autoctona, orale e scritta – quale la permeabilità dei confini fra mondo animale e umano, fra materia e spirito, cui ci hanno abituato fra gli altri le rocambolesche avventure dei racconti di Amos Tutuola – in realtà è proprio della fiaba, classica e non, da sempre. Il motivo del viaggio, della ricerca e del superamento della prova in contesti assolutamente non realistici fanno parte della nostra cultura quanto di quella dei bambini e degli adulti sudafricani, che sicuramente hanno condiviso questa storia come io l'ho condivisa con i miei figli una sera, senza che battessero ciglio di fronte alla protagonista che parla con aquile, delfini e spiriti, e che si cala negli abissi marini senza bombole d'ossigeno. La magia del racconto si ricrea ad ogni "C'era una volta", e la *willing suspension of disbelief* è immediata e senza condizioni. Così la storia di Gcina racconta la genesi del raccon-

to sfruttando quel patrimonio mitico che sembra cucito nel DNA umano e, senza voler forzare la mano sul valore universale o universalizzante della narrazione, sa parlare a chiunque la voglia ascoltare.

A un livello di lettura diverso, ci si può chiedere come mai una donna piuttosto che un uomo sia la protagonista di un'avventura mitopoietica così importante. Qui Gcina Mhlophe non solo si riallaccia a un aspetto della tradizione del racconto orale in Sudafrica, al fatto cioè che spesso sono le donne le depositarie dell'arte del raccontare, ma sfrutta anche l'idea della creatività femminile che deriva dall'amore per la vita e dal potere creativo che la donna condivide con la natura, con l'arte e con l'immaginazione. Mazanendaba si tuffa nel mare che è all'origine di ogni essere vivente e come una levatrice ne estrae un tesoro inesauribile che sarà a sua volta motore di altre storie fantastiche. Questa genesi che passa attraverso l'acqua è scolpita nella trasparenza fluida degli originali oggetti di vetro che illustrano il racconto. ■

A distanza di più di vent'anni, J. Rancourt torna a offrirci – sempre in modo felice – il frutto del suo rapporto privilegiato con la poesia francofona e, in particolare, con quella che, tra Africa e America, è espressa dalle aree e dai paesi creolofoni.

Se, dopo aver affrontato in più occasioni la poesia quebecchese (per esempio, in: Serge Brindeau, *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1973, pp. 525-612), si era segnalato nel 1981 con uno studio stimolante e appassionato su *Poètes et poèmes. Approches de la poésie de langue française en Afrique noire, île Maurice, Antilles françaises et Haïti depuis 1950* (Paris, Éd. Saint-Germain-des-Prés), ora, nel 2005, pubblica un denso volumetto che ben mette a fuoco, attraverso un'antologia, le figure di maggior spicco della poesia di Haiti, dagli anni '20 del secolo scorso ai giorni nostri.

Le antologie della poesia haitiana, almeno fino a una trentina d'anni fa, erano normalmente poco accessibili al pubblico internazionale in quanto pubblicate quasi sempre ad Haiti (cf.: L.-F. Hoffmann, *Bibliographie des études litté-*

Jacques Rancourt,  
*Figures d'Haïti (35 poètes pour notre temps)*, Pantin,  
*Le Temps des Cerises*  
(Collection "Miroirs de la Caraïbe"), 2005, pp. 160  
ISBN 2-89046-906-9

Alessandro Costantini

*raires haïtiennes* 1804-1984, Vanves, EDICEF, 1992, pp. 9-12). Poche, se non rare, le eccezioni: come quella di E. La Selve (*Histoire de la littérature haïtienne depuis ses origines jusqu'à nos jours, suivie d'une anthologie haïtienne*, Versailles, Impr. et Stéréo Cerf et Fils, 1875) e di L. Morpeau (*Anthologie d'un siècle de poésie haïtienne*, 1817-1925, Paris, Bossard, 1925, 380 p.); la poesia haitiana è, invece, generalmente presente assieme ad altre di espressione francese in antologie a vocazione francofona generalista, come la celeberrima *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, di L. S. Senghor (Paris, P.U.F., 1948). Ancor

più rara poi la presenza dei poeti haitiani in antologie pubblicate in Italia: significativa, sebbene non esclusiva, è la loro presenza nel volume di G. B. De Cesare, *Canti negri di protesta nelle Antille* (Milano, Accademia - Sansoni, 1971), che resta in definitiva un fatto isolato (anche se Hoffmann segnala un'antologia del 1962 di P. A. Jannini, rimasta però praticamente sconosciuta; v.: *Bibliographie*, cit., p. 10).

In epoca più recente si è potuto assistere invece a una piccola fioritura di importanti antologie dedicate alla poesia di Haiti. A cominciare dall'ormai classico testo di S. F. Baridon e R. Philoctète (*Poésie vivante d'Haïti*, Paris, Les Lettres Nouvelles - Maurice Nadeau, 1978, 292 p.), alla poderosa antologia di M. A. Lubin uscita originariamente nel 1950 e recentemente riproposta in una versione accresciuta (*Panorama de la poésie haïtienne. Tome 1, de 1800 à 1950*, Coconut Creek - FL, USA, Educa Vision Inc., 1995, 710 p.); all'antologia di Raymond Philoctète (*Anthologie de la poésie haïtienne contemporaine (1945-1999). Textes français et créoles*, Montréal, Éd. du CIDHCA, 2000, 356 p.); a quella infine di G. Castera, Cl. Pierre, R. Saint-Éloi e L. Trouillot (*Anthologie de la littérature haï-*

tienne. *Un siècle de poésie, 1901-2001*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2003, 322 p.).

Questo volume di J. Rancourt si distingue dalle altre antologie della poesia haitiana, in quanto non punta a fornire una panoramica esaustiva (come quella di Lubin), e neppure un aggiornamento di altre - o altrui - precedenti compilazioni (come quello di Philoctète), bensì cerca di fornire - riuscendovi appieno - il ritratto sintetico di un corpus poetico nazionale che da lungo tempo non ha più bisogno di fornire le sue patenti di nobiltà letteraria. I brani scelti, più che tratteggiare il profilo dei singoli autori convocati, delineano via via - e anche in prospettiva diacronica - l'evolversi, il crescere di un punto di vista haitiano sul mondo, sulla realtà del nostro tempo e per il nostro tempo (come evidenzia il sottotitolo dell'opera), avvenuto e raggiunto nel segno di una scrittura originale.

Rancourt ricorda nell'introduzione le difficoltà e gli ostacoli che la poesia haitiana ha dovuto affrontare e sormontare per vivere e crescere: cioè la situazione del paese, permanentemente drammatica sul piano storico, politico e sociale. Situazione che non le ha tuttavia impedito, a partire dalla terza decade del Novecento, di fiorire; e fin da prima, seppur in misura minore, di dare i primi frutti anche in un'altra lingua: il creolo. È una poesia caratterizzata, per il critico, da: "écriture de combat, profond humanisme, appels au vaudou comme recours au créole, incursions surréalistes, approche mystique et philosophique, questionnement du langage, humour, déploiement de sensibilité ou maniement du discours amoureux".

Rancourt suddivide la moderna poesia haitiana in tre grandi momenti, cui fa corrispondere tre

generazioni di poeti. La prima, quella che fornisce le fondamenta su cui poggia l'intera costruzione, è la generazione della "rivelazione dell'identità", negli anni '20, intorno a Jean Price-Mars e alla *Revue Indigène*. Alcuni di questi autori, pur mantenendosi quanto alle forme nel solco della tradizione francese, "affirmeront sans complexes leur identité noire ou nègre, et s'interrogeront sur elle ou sur le regard que l'autre leur renvoie" (Léon Laleau, Émile Roumer, Philippe Thoby-Marcelin). Altri, più coinvolti dalle e nelle lotte politico-sociali, metteranno l'accento sulle sofferenze e sulle ingiustizie patite dal loro popolo e dai popoli oppressi nel mondo intero, denunciando le colpe dell'imperialismo (Jacques Roumain, Anthony Lespès, René Depestre). Presente anche qualche caso isolato di poesia ermetica (Magloire Saint-Aude) o di adesione al Surrealismo (Paul Laraque).

La seconda generazione, segnata a fondo dall'esperienza dell'esilio per sfuggire alla dittatura duvalierista, è quella con cui si dispiega pienamente un lirismo personale; a partire dai poeti del gruppo di "Haïti Littéraire" (Anthony Phelps, René Philoctète, Roland Morisseau, Gérard Étienne, Serge Legagneur, Jean-Richard Laforest e Davertige), all'inizio degli anni '60, che più che da una tematica comune sono uniti da "une profonde humanité, une foi en la parole doublée du sentiment de devoir explorer chacun à fond son propre itinéraire", ad altri, con pratiche poetiche più isolate e diverse: come Lucien Lemoine, Jean Métellus, Georges Castéra o Frankétienne, uno dei fondatori dello "Spiralisme", proteso verso una sperimentazione stilistica e linguistica totale, dagli aspetti titanici.

La terza generazione infine, pur

non disconoscendo l'eredità poetica delle generazioni precedenti, se ne affranca. Per J. Rancourt, oltre all'affioramento del creolo e di una mistica d'ispirazione vodou, la caratterizzano due orientamenti principali, a volte compresenti: da un lato i poeti segnati da una più marcata sensibilità linguistica, più impegnati nella sperimentazione estetica (Jean-Max Calvin, Yanick Jean, Gérard Pricorne Janvier e Louis-Philippe Dalember), e dall'altro i poeti più 'meditativi', contraddistinti piuttosto da "une réflexion intime sur le sens des choses, devant le quotidien comme devant l'infini" (Edgar Gousse, Evelyne Trouillot, Kettly Mars, Gary Augustin). A completare il quadro di quest'ultima generazione, Rancourt pone alcuni poeti più atipici: da Claude Pierre ("oscillant entre désir d'endosser le destin collectif et fragilité du rêve"), a Rodney Saint-Eloi, che interroga illusioni e realtà della sua città, da Josaphat Large e le sue reminiscenze del surrealismo haitiano, a Joël Des Rosiers e a Jean-Claude Charles, entrambi caratterizzati da "une sensibilité postmoderne, via une poésie à vibration réduite et la pratique d'un narratif distancié".

Ognuno dei trentacinque autori selezionati - di cui Rancourt fornisce in appendice una concisa notizia bio-bibliografica - è rappresentato nel volume da pochi testi brevi, densi e significativi. Da ogni autore vengono scelti - con intelligenza e amore - parole e versi essenziali per restituirci, attraverso la ricomposizione di questi frammenti preziosi di poetiche individuali, il volto della poesia di un paese, di una terra da sempre dilaniata fra i suoi opposti: quella Haiti che per i suoi poeti è, fondamentalmente e profondamente, un "lieu de haine et d'amour" (A. Phelps). ■

Un merito del testo di Ken Saro-Wiwa *Foresta di fiori* - pubblicato originariamente per Longman nel 1995 col titolo *A Forest of Flowers: Short Stories* e proposto da Edizioni Socrates di Roma nella traduzione di una selezione di allievi dell'agenzia Herzog (tutti nominati) - è quello di fare il punto su una serie di tematiche fondamentali della società nigeriana. Dalla corruzione politica al ruolo della donna, Ken Saro-Wiwa non risparmia critiche e osservazioni su alcuno degli aspetti della vita dei

Ken Saro-Wiwa, *Foresta di fiori. Racconti*, Roma, Edizioni Socrates, 2004, pp. 170, ISBN 88 7202 020 4

Tiziana Morosetti

nigeriani e, in modo particolare, delle popolazioni del Delta del

Niger. Per chi conosce sia pure sommariamente la letteratura africana postcoloniale di lingua inglese, ciò potrebbe non rappresentare un dato particolarmente significativo: siamo abituati, nelle opere di Achebe, Soyinka, Ngugi, ad incontrare le problematiche più svariate, dal rapporto colonizzati-colonizzatori al ruolo dell'artista nella sua comunità. Nel caso di Ken Saro-Wiwa, però, anche ciò che sembra scontato ricomincia a vivere di rinnovata energia.

La differenza viene segnata da

un dato reale, ovvero il fatto che – a differenza di altri scrittori, per quanto anch'essi vittime di persecuzioni politiche – a Saro-Wiwa è stato definitivamente imposto di tacere con la condanna a morte e la successiva impiccagione il 10 novembre 1995. Questo riporta immediatamente la tentazione ai voli pindarici, che è propria degli studiosi di letteratura, a una dimensione più buia, più vera. Ed è per questo, forse, che le dinamiche del continente africano descritte nei diciannove racconti di questa raccolta sembrano portare inevitabilmente verso il bisogno di una scelta definitiva e imminente che, richiedendo al lettore una piena partecipazione, carica i pur semplici episodi di una tensione sempre viva e palpabile. Si avverte in questi racconti l'urgenza che ha dominato l'intera vita di Saro-Wiwa, impegnato per anni nella difesa del popolo degli ogoni e dell'equilibrio ambientale del Delta del Niger, devastato dalle compagnie petrolifere.

La semplicità stessa dei racconti contribuisce a sottolineare l'impressione generale che essi contengano un messaggio di estrema importanza recapitato, tuttavia, da un messaggero frettoloso. Alcuni degli episodi, in particolare 'Un affare di famiglia' e 'Il rogo', pur raccontando storie di eccezionale crudeltà (i due casi di Nedem, bruciato vivo dai suoi concittadini per paura e superstizione, e di Dabo, sepolto vivo dai suoi stessi parenti) vengono esposti non solo con uno stile scarno ed essenziale, ma anche con l'intenzione – sembrerebbe – di far loro occupare meno spazio possibile. Storie di vita tanto brutali quanto brevi, dunque, anche sulla pagina. In questo senso, sembra di poter vedere un parallelismo fra la vita di Saro-Wiwa e questa sua raccolta, che può perciò risultare a tratti addirittura incompiuta in questo suo affiancare una storia dopo l'altra non per fornire un quadro armonioso delle problematiche della Nigeria, ma per sottolinearne invece – come grido di ammonimento – le contraddizioni e le frammentazioni.

Contrariamente a quanto annunciato dalla casa editrice, *Foresta di Fiori* non è la prima opera di Saro-Wiwa pubblicata in Italia, a meno di non intendere con ciò la prima apparsa come edizione a sé stante; altre opere dell'autore, come *Dis Nigeria Sef*, tradotto con *Anche questa Nigeria*, sono infatti già

state pubblicate su *Il Manifesto Extra* (15 gennaio 1996) e su *Terra d'Africa*, entrambi a cura di Itala Vivan. Può darsi però che la facile reperibilità di questo testo in libreria possa rappresentare l'occasione di far conoscere la produzione letteraria di Ken Saro-Wiwa anche a un pubblico più vasto del presente, formato per lo più di specialisti della materia. La gradevolezza e varietà del testo aiuteranno senz'altro, in questo senso; e a questo proposito va anzi segnalata la piacevolezza della traduzione, piuttosto riuscita (facendo eccezione per un paio di sviste sui nomi dei personaggi) nonostante sia il frutto del tirocinio di aspiranti traduttori.

Nella prima parte, intitolata 'Casa dolce casa' e ambientata completamente a Dukana, villaggio della Nigeria orientale, la contraddizione fra i valori del paese e della città, dei vecchi e dei giovani, della comunità che ogni tanto "si lascia andare a una grande caccia alle streghe" (p. 48) e di chi invece "ascoltava i discorsi delle autorità governative alla radio" (p. 50), è il tratto dominante. Contraddizione che conduce a un'inevitabile frammentazione dell'individuo, sempre incerto fra rimanere e andarsene, inseguire i beni materiali o la voce dello spirito. È il caso della protagonista del racconto d'apertura, che – tornando 'da fuori' – non può non notare le discrepanze fra Dukana, le sue tradizioni e abitudini, e un mondo diverso, più laico, più 'moderno'. Ma è anche il caso del catechista Daniel Dekor il quale, in 'La conversione' – pur credendo fortemente nel proprio ruolo, tanto da mantenere la propria chiesa in una rigida atmosfera di austerità rispetto alle altre di Dukana – deve però fare i conti con il continuo bisogno materiale che attanaglia la sua esistenza. Come i quattro racconti cui abbiamo appena accennato, anche gli altri della prima parte utilizzano figure 'tipo' per descrivere quadri di vita comune, e sono dunque da intendersi come parabole sulla vita e le problematiche del cittadino nigeriano che vive in una continua atmosfera di cambiamento spesso intesa come minaccia, piuttosto che come promessa.

Nella seconda parte, intitolata 'La bella vita', l'autore abbandona Dukana per spostarsi nelle grandi metropoli nigeriane, da Aba (nella regione sudorientale) alla caotica Lagos, a Kano, in pieno territorio hausa. Alcuni dei racconti qui presentati sono, rispetto a quelli della

prima parte, decisamente più umoristici, ma si tratta di un umorismo amaro che sconfinava più facilmente nello scetticismo. Nonostante sia infatti scritto con grande brio e allegria, il racconto d'apertura, 'La bella vita', altro non è che la puntuale demolizione di tutte le aspettative del protagonista, il quale non desidera che passare un capodanno di divertimento ad Aba per poi finire intrappolato in una serie di disavventure. E certo la triste quanto assurda situazione dei carcerati in "Caso n. 100", costretti a fare i propri bisogni in cella, può far sorridere chi legge, ma solo per l'abilità con cui l'autore mostra i personaggi nel loro aspetto più ridicolo, non certo per la realtà che vi viene descritta. Si ha anzi l'impressione che sia in questi racconti che in 'Motel Acapulco', forse il migliore fra gli episodi 'umoristici' della seconda parte, il tentativo dell'autore sia quello di sottolineare la mostruosità di alcune situazioni – all'apparenza banali – proprio accentuandone la componente 'kafkiana'. In altri, come 'E giù, le stelle' o 'Viaggio notturno', la disperazione dei protagonisti viene invece alla luce senza filtri di sorta, nuda e pura per quello che è.

Ma in nessuno dei racconti, che voglia far sorridere o meno, Saro-Wiwa perde di vista il suo scopo centrale, che è quello della riflessione e della denuncia. Proprio in 'Viaggio notturno', infatti, l'autore sembra tracciare un autoritratto nell'uomo che "maledisse la terra che faceva sgorgare il petrolio" (p. 128), l'uomo che tenta con tutte le sue forze di modificare in parte la mentalità dei suoi concittadini, stretti intorno a tradizioni e superstizioni, senza accettare tuttavia la 'modernità' dello sfruttamento economico e della neocolonizzazione rappresentati dai pozzi petroliferi. È interessante inoltre notare come, nonostante l'esiguità delle pagine e la volontà di abbracciare tanti argomenti in una sola raccolta, Saro-Wiwa dedichi ampio spazio alla questione femminile, presentandoci prima di tutto diversi ritratti di donna 'moderna', ovvero di colei che ha deciso di abbandonare il ruolo casalingo che normalmente ha per andare a studiare o lavorare 'fuori'. Ma tutto avviene senza scendere nella semplificazione del problema, tanto che mentre in alcuni racconti l'accento viene posto sulla condizione di dipendenza e frustrazione della donna, come nel bellissimo 'La divorziata' (prima parte),

in altri, come in 'Un uomo premuroso' (seconda parte), si punta l'indice contro la donna che quasi alimenta i limiti che le sono imposti quando essi possono creare una situazione a lei conveniente.

È con grande abilità che Saro-Wiwa mescola le molte tematiche dell'attualità nigeriana senza stancare il lettore, e soprattutto senza tralasciare di approfondire i personaggi anche quando essi non compaiono che per poche pagine. Fatta eccezione infatti per i diversi nomi ricorrenti nella prima parte (Duzia, Bom, Terr Kole), che ritroviamo

spesso quali elementi imprescindibili di Dukana, anche i meno duraturi personaggi della seconda assurgono a uno status simbolico. Garga, l'uomo pacifico per eccellenza, o Papa, l'ottuagenario considerato una 'leggenda' per via della sua veneranda età, continuano a risuonarci nella memoria come personaggi semplici eppure di estrema importanza, che ci colpiscono per la loro furbizia o ingenuità, e in generale per il loro potere di incarnare ai nostri occhi la tematica del racconto a loro dedicato.

Non è dunque vero, come recita

il retro del libro, che "Ken Saro-Wiwa ci immerge fin dal primo racconto nell'atmosfera senza tempo di un'Africa di millenarie tradizioni". È vero, piuttosto, il contrario: che la prosa asciutta di questo autore morto brutalmente ricopre con puntualità una buona parte delle principali tematiche della vita nigeriana, e si riveste di un tono tragico esattamente perché l'Africa ha un tempo e, per quanto lontana possa sembrare, essa è invece reale, tangibile e parte della nostra storia. ■

Siamo circondati da leader ignoranti che *monologano* a distanza fra loro, e da artisti e scrittori lontani dalla realtà. Alcuni di noi, forse, si chiedono dove siano finiti gli intellettuali che, avendo possibilità di pensiero e di deduzione e formulazione critica più raffinate delle nostre, ci aiutino a capire dove, come e perché questo mondo non è come lo avremmo voluto. E, se possibile, come rimediare.

A me, fanno soprattutto pena i giovani, che conoscono di persona solo *questo* mondo. Non solo i giovani cresciuti dentro guerre e conflitti decennali (quelli di cui Soyinka anche scrive) ma *tutti* i giovani trovatisi a crescere nell'attuale "clima di paura". E' anche difficile consigliar loro un piccolo libro che apra loro gli occhi e la coscienza. Qualche intellettuale integro e capace di scrivere, comunque, esiste ancora. E Wole Soyinka continua a esserne un raro esempio. Non solo: forse a causa dei disastri della Nigeria e dell'Africa – che gli hanno impedito di radicare la sua esperienza in quel continente e gli hanno in parte precluso la "facile" strada della scrittura "creativa" – Soyinka è divenuto un nomade, spesso ambasciatore di istituzioni culturali mondiali, e come tale è stato "costretto" a vedere e vivere il mondo, a tenere discorsi, a incontrare altri sparsi intellettuali con cui *dialogare*.

Tra gli impegni intellettuali da lui assunti, rientra un ciclo di cinque conferenze (le Reith Lectures) tenute per la BBC Radio 4 al Royal Institute of Science di Londra nel 2004. La pubblicazione dei testi avvenne nel 2004, e la traduzione italiana (abbastanza chiara e corretta) nel 2005. Entrambe sono significativamente l'opera di case editrici

Wole Soyinka, *Clima di paura* (tr. di Andrea Bajani e Mariapaola Pierini), Codice Edizioni, Torino, 2005, pp. 94, euro 15, ISBN 88-7578-017-X. Edizione originale: *Climate of Fear*, Profil Books, London, 2004.

Armando Pajalich

piccole ma coraggiose e prestigiose.

#### La paura

Soyinka definisce il clima di paura, in cui il mondo vive oggi, come diverso sia dal clima successivo all'esplosione della prima bomba atomica (e alle minacce di altre esplosioni nucleari), sia dal vivere in mezzo a una guerra tradizionale. Tale clima è anche totalmente differente da quello che l'umanità ha sempre vissuto dinanzi alla possibilità di cataclismi naturali.

Oggi la paura prende tutti, ovunque nel pianeta, e riguarda possibili nemici dietro l'angolo, possibili bombe nascoste in sacchetti di plastica o zainetti dimenticati in luoghi della quotidianità, possibili controlli e ispezioni ovunque e in ogni momento, umiliazioni delle persone, limitazioni delle libertà (individuali e sociali), la paura persino di esprimere a voce alta (o per email) il proprio dissenso. Ne segue un generale decadimento della dignità umana che mette a prova anche la propria autostima.

#### La perdita della dignità

"La dignità è semplicemente

l'altra faccia della libertà e, quindi, l'opposto del potere e del dominio [...] i due poli sono condannati sia a essere in perenne conflitto sia a compensarsi l'uno con l'altro" (68)

Poiché la coscienza di sé si sviluppa attraverso "la partecipazione del singolo alle attività della comunità" (65), è all'interno delle relazioni tra collettività (oltre che fra individui) che la dignità può essere sminuita. La dignità non è solo questione individuale, quindi, bensì anche e soprattutto collettiva. E la comunità può andare oltre i confini dello stato, coincidendo con religioni o semi-stati, per esempio. "La Comunità viene ulteriormente umiliata dalla mortificazione del suo capo, o dei suoi simboli" (66). Come è stato fatto in Palestina, umiliando Arafat.

E Soyinka ricorda la perdita di dignità, l'umiliazione di generazioni di irlandesi e di palestinesi.

La mancanza di ogni speranza di ritrovare la dignità porta da una parte alla disillusione e a possibili reclute "dell'esercito del terrore" e dall'altra a una "Comunità sopraffatta" che "sembra completamente rassegnata al controllo del semi-stato" (73).

#### Paura e perdita di dignità come conseguenze dei semi-stati

Soyinka definisce un semi-stato quello "che non ha confini fisici, che non sventola bandiere nazionali, che non fa parte di nessuna associazione internazionale, che è in tutto e per tutto folle" (8). Si tratta di aggregazioni "terroristiche" sovranazionali, di difficile definizione, riconducibili a fanatismi religiosi.

Ma "A complicare ulteriormente il discorso è il fatto che il semi-stato si costituisca sulla base di una spinta di fondo – l'opposizione a un ingiusto status quo – che

rende difficile distinguerlo dai vari movimenti progressisti di dissenso, con i quali stringe a volte alleanze fondate su obiettivi condivisi. In mezzo alle sue istanze sociali si annida però un disprezzo altrettanto radicato per virtù che altri amanti della libertà considerano traguardi." (21).

Il semi-stato non ha confini, non ha sottosegretari, non ha responsabilità di governo, ma ha un "suo sistema gerarchico di élite e [...] proprie forze di controllo." E "mira probabilmente a un nuovo ordine mondiale" (22). Il problema è che "lo stato di diritto, contraddicendo in qualche modo se stesso, si serve proprio del semi-stato per portare avanti i propri affari" (22-23) E' un suo "alleato segreto". E' ormai un dato storico acquisito che avveniva spesso durante la Guerra Fredda, ad esempio, nelle alleanze fra superpotenze e semi-stati.

Quanto alle risposte date a tali semi-stati, anziché cercare un difficile dialogo o contribuire a sradicare il fondamentalismo da cui essi traggono proseliti, gli stati di diritto si limitano a imprese belliche o addirittura sotto sotto collaborano con elementi interni a quei semi-stati.

#### **Politica e religione**

Soyinka stigmatizza la confusione fra poteri laici e poteri delle Chiese, con il ritorno di queste ultime a un ruolo "politico" che hanno sempre avuto ma che si è rifatto prominente in tempi recenti. Pur non attribuendo colpe alle Chiese ("L'errore, ovviamente, non è della religione, ma nei fanatici di ogni religione" 58), Soyinka richiama queste al compito di spegnere fanatismi al loro interno: "il dovere fondamentale di esorcizzare il demonio che fugge dal ventre ricade sullo stesso ventre che gli ha dato vita. Oggi c'è il bisogno urgente che Madre Religione, di qualsivoglia inclinazione, accorra in soccorso dell'umanità con una benevola azione infanticida." (79) Se la "questione nodale del XX secolo" fu quella razziale, verso la fine del secolo la razza è stata sostituita dalla religione", e alla sua manipolazione in fonte di fanatismo e di intolleranza. L'intolleranza dell'ordine teocratico è ancora più pericolosa e manipolabile di quella di un ordine laico, perché non deriva dal mondo razionale bensì "dai segreti spazi della rivelazione" (82) ed è nelle mani di alcuni Eletti che interpretano le Scritture.

Politica e religione "entrambe seguono la stessa direttrice di influenza e di controllo delle vite

umane, e [...] la loro ultima destinazione è il potere" (41) La retorica messianica è tipica di entrambe. E può portare a una forma di isteria collettiva, conseguente "a una comunicazione a senso unico, ovvero il monologo o la pubblica arringa" (43) Fa l'esempio dei movimenti radicali degli anni sessanta e settanta in Europa che finivano col giustificare "atti di sabotaggio [...] rapimenti e persino [...] omicidi" (49) Certi slogan di ieri come di oggi ne sono segnali: "La proprietà è un furto" (allora), "armi di distruzione di massa", "Impero del Male", "Asse del Male" (allo scoppio della guerra in Iraq). Tali slogan della retorica del fanatismo funzionano come monologhi indiscutibili. E' indispensabile rifiutare ogni retorica o "dottrina degli Eletti". Non bisogna cadere nella trappola di chi (come Bush o Bin Laden) afferma "O siete con noi o siete contro di noi", o si proclama guidato da una "mano divina".

#### **Individui e sete di potere**

Comunque, Soyinka individua pericoli non solo in movimenti ideologici che manipolano le religioni, ma anche nelle psicologie individuali di soggetti invasati da sete di potere e da una pericolosissima megalomania. Le guerre, sostiene, si fanno per il territorio, le risorse, e per motivi di emarginazione politica (29), ma anche per la volontà di dominio, di controllo da parte di alcuni individui che si sentono investiti di un diritto di nascita o agiscono per il proprio interesse personale (30). La volontà di controllo è "sempre più accessibile anche a individui indefinibili, per i quali la guida di una cricca, o l'esecuzione di attività per conto dell'Eletto, è più che sufficiente a soddisfare la brama di prendere parte al banchetto del potere." (30-31) Chi partecipa della volontà di controllo si appella alla "sacralità della missione". Spesso non è una aspirazione individuale ma una partecipazione a una pratica collettiva. Può fungere come antidoto alla mortalità. Il potere usa la paura per continuare a esistere, senza vincoli dovuti a responsabilità sociali o alla moralità. Dominare vuol dire sopprimere la libertà altrui per controllare gli altri: alla libertà è sostituita la paura.

#### **CHE FARE?**

Il clima di paura, secondo Soyinka, non va inteso "in senso astratto". E' "una realtà creata dall'uomo che resta quindi nel raggio di un possibile riassetto da parte dell'uomo." (73) E propone le

vie che dovrebbero essere considerate:

**1) giustizia sociale:** Il reclutamento "dell'esercito dell'anima" è più facile dove regnano "la povertà, l'ingiustizia politica e altre forme di ingiustizia sociale" (83) e quindi tali problemi dovrebbero essere posti in primo piano nell'agenda delle organizzazioni internazionali.

**2) l'ONU:** Nella situazione internazionale odierna, Soyinka sottolinea il ruolo che dovrebbe avere l'ONU che, nonostante errori e debolezze, resta l'unico organismo sovranazionale in cui potere attuare un dialogo fra nazioni. E ricorda casi in cui i paesi africani (associati nella Organisation of African Unity, ora African Union) non hanno saputo reagire collegialmente ad eventi terroristici locali (l'aereo civile abbattuto sul cielo nigeriano nell'89), trattenuti, forse, dalla paura (di Gheddafi, in quel caso). O come non abbiano denunciato il genocidio nel Sudan.

Ovviamente Soyinka allude costantemente a tragedie africane: dittature (anche in Nigeria), stermini etnici (nel Sud del Sudan), interferenze di leader fondamentalisti in fragili democrazie. Soyinka non dimentica che fondamentalismi e assalti alla libertà religiosa sono avvenuti anche in India e altre parti dell'Asia. E non risparmia critiche agli Stati Uniti, la cui risposta all'11 settembre è in parte comprensibile ma è stata compiuta unilateralmente arrogandosi poteri di giudizio etici generalizzanti ed estendendo inutilmente la guerra all'Iraq (90-91).

Soyinka vede momenti emblematici di svolte storiche fondamentali nel dramma palestinese e negli eventi algerini. Quanto all'Algeria, il Paese che iniziò la rivolta anticolonialista in Africa giunse a scegliere liberamente - con le elezioni del '92 - un partito che avrebbe posto fine alla democrazia, con conseguenti massacri. Si presentava un caso in cui l'elettorato stesso consegnava il potere a una classe teocratica, a degli Eletti, a un semi-stato. Il processo fu fermato dai militari, con 150.000 morti. Il caso resta problematico: può una democrazia suicidarsi democraticamente?

Una pacificazione fra popoli, secondo Soyinka, può solo partire dalla soluzione del dramma palestinese e ricorda come missioni di rappresentanti dell'ONU siano state letteralmente interrotte da bombardamenti in Palestina, così come ricorda che al momento dello scoppio della guerra in Iraq quel



Paese avesse accettato le ispezioni dell'ONU.

**3) il Medio Oriente:** "Le radici dell'attuale clima di paura potranno essere trovate proprio nel cuore sommerso del Medio Oriente. [...] Quindi, il diradarsi del clima di paura si basa fondamentalmente su una giusta soluzione in Medio Oriente". (73)

**4) fondamentalismi religiosi:** "Il mondo sarebbe naturalmente uno spazio in cui confrontarsi in modo più agevole se solo la religione si mantenesse nei domini dello spirituale. Storicamente non l'ha mai fatto. Con il fermo possesso di un esercito di sostenitori ciecamente sottomesso, pronto a essere sguinzagliato sull'umanità profana, quello religioso è un ordine che resta incapace di trattenersi entro un ambito privato che non si traduca

in *potere* – in un significato distinto da quello di *guida* – sugli altri. Vi sono poche eccezioni in questo senso nell'universo della religione [...] L'incursione della religione nella giurisdizione laica, appropriandosi dei territori dell'etica, dei costumi e della condotta sociale – e anche della scienza – garantisce il dominio clericale sull'intero terreno di gioco" (83-84)

In definitiva, *Clima di paura* costituisce un richiamo al Dialogo, al ruolo delle Nazioni Unite e di altre organizzazioni sovranazionali (come i tribunali istituiti per giudicare i crimini contro l'umanità, o le organizzazioni degli stati africani), oltre al ruolo delle sanzioni.

La scrittura di Soyinka è più lineare e limpida del solito, forse per l'urgenza di essere compreso e per la natura di questi saggi nati

come conferenze. Ogni tanto Soyinka si concede di raccontare qualche aneddoto o episodio autobiografico, e si concede anche qualche piccola ironia, che solleva l'argomentazione dalla sua estrema drammaticità.

Quanto all'argomentazione stessa, questa è distribuita secondo una modalità che torna spesso nelle opere di Soyinka: la situazione è descritta nel suo presente, per poi cercarne le cause nel passato e passare infine a possibilità per il futuro. E, all'interno di tale sillogismo (formulabile non come "A, B, C", ma come "B, A, C"), Soyinka opera continue anticipazioni e digressioni, che qui si è cercato di ridistribuire nel tentativo di rendere al lettore una sintesi semplificata del pensiero del grande intellettuale. ■

**Antonella Emina (a cura di) et Alii, *Notte d'Africa mia notte nera, Nuit d'Afrique ma nuit noire*, de Léopold Sedar Senghor: édition bilingue, Torino, L'Harmattan Italia, et Paris, L'Harmattan, "coll. Alchimie", 2004, pp. 148. Préface de Antonella Emina. Cette publication**

#### SEGNALAZIONI

comporte un choix de poèmes avec leur traduction en regard. Les traducteurs: trois poètes, Giorgio Favaro, Valerio Magrelli, Alfredo Rienzi et trois chansonniers, Luca Ghielmetti,

Isa, Alessio Lega, Le titre reprend partiellement un vers des plus célèbres du poète sénégalais mais le choix des poèmes s'étend sur cinq recueils : *Chants d'ombre, Ethiopiennes, Nocturnes, Lettres d'hivernage et Élégies majeures et Poèmes divers*. Très belles traductions. ANNE DE VAUCHER



# Australia

Questa raccolta degli Atti della giornata di studi sul paesaggio australiano, tenutasi a Bologna il 7 maggio 2002, si caratterizza immediatamente per il suo approccio multi-disciplinare. Si tratta di un tentativo di analizzare una tematica tanto importante quanto complessa per l'ambito australiano, non solo nel campo della letteratura, ma anche in quello della pittura, del cinema, della storia e più in generale della cultura.

Ciò che traspare è proprio l'idea che un tentativo di conoscere la realtà culturale e sociale dell'Australia debba partire dalla scoperta della realtà fisica e geografica del continente. In ciascun contributo, infatti, la rilettura dell'*Australian Landscape* non è mai disgiunta dalla conoscenza della Storia del paese: qualunque sia il tipo di paesaggio preso in considerazione, esso porta bene inscritti i segni del passato della nazione, un passato tormentato, caratterizzato da sofferenze, privazioni e conflitti ancora irrisolti che continuano ad alimentarne i dibattiti.

Non a caso il testo si apre con l'intervento di Bernard Hickey riguardante le vicende che hanno interessato l'isola di Fraser e ne hanno fatto un esempio di natural e cultural heritage; e si chiude con quello di Monica Turci sul poeta Les Murray (ora più che mai vero cantore ufficiale della natura australiana) come auto-costruttore di un'identità tramite la quale identificarsi con e identificare un (pre)determinato territorio: come "creative translator" (p. 139), portatore di un punto di vista che vuole imporsi, nonché traduttore di una visione che è lo stesso paesaggio a imporre.

Matteo Baraldi e Monica Turci (a cura di), *Paesaggi australiani. Australian Landscape: Atti della giornata di studi sul paesaggio australiano* (Bologna, 7 maggio 2002), Bologna, Pendragon, 2004, ISBN 88 8342 262 7

Francesco Cattani

La chiave di lettura che accomuna questi interventi così apparentemente distanti la fornisce Silvia Albertazzi nella sua introduzione. Prendendo come spunto iniziale il film di Ray Lawrence *Lantana*, Albertazzi sottolinea la mancanza di un bagaglio di conoscenze condivise, di un' "enciclopedia comune" (p. 9) con cui lo spettatore "occidentale" (o comunque estraneo all'ambito propriamente australiano) possa avvicinarsi alla realtà del paese. Dagli Atti sembra proprio trasparire l'idea che da sempre l'approccio al paesaggio australiano sia stato caratterizzato, o meglio sia finito con lo scontrarsi con un senso di inadeguatezza e di anormalità, di "non-europeità". A questo si è cercato di rispondere nei modi più diversi, con la fuga, l'orrore, la meraviglia, il tentativo di imporre schemi di interpretazione assolutamente arbitrari: il risultato è sempre stato un'impossibilità a una comprensione totale e quindi il ritorno al sicuro e affidabile stereotipo.

Lo sottolinea Jonathan Kear,

con il suo intervento sul Landscape painting e sull'evoluzione del modo di rappresentare il paesaggio australiano come specchio dell'evoluzione storica e sociale del paese, nonché della sua progressiva conquista di una indipendenza politica e culturale dalla madrepatria. E lo mette bene in evidenza Matteo Baraldi, il quale analizza il cinema, mezzo di comunicazione di tradizione "occidentale", come strumento per interpretare un territorio altro, e allo stesso tempo tentativo di impossessarsene: proprio Baraldi, occupandosi di una sottotematica del cinema degli antipodi (quella della scomparsa), riesce a offrire un giudizio generale sull'irrequietezza che caratterizza l'Australia, sempre sospesa, sempre pronta a sottrarsi a quelle facili catalogazioni che vorrebbero incastellarla.

Questa costante ambivalenza costituisce uno sfondo comune nel quale si possono dunque inserire i contributi apparentemente contrastanti di Maureen Lynch Percopo e Luisa Percopo. La prima, infatti, analizzando il paesaggio coloniale in alcuni romanzi di David Malouf e Christopher Koch, sottolinea l'importanza del punto di vista, della posizione, tanto fisica quanto sociale, dell'occhio che osserva, descrive e cerca quindi di possedere. In questo senso l'Australia diventa prima di tutto un prodotto del linguaggio e dello sguardo, nella maggior parte dei casi dominati da un senso di turbamento e dislocamento: ecco perché si può parlare del paesaggio australiano come esempio di paesaggio coloniale e colonizzato. Luisa Percopo sembra invece partire dalla prospettiva opposta, sottolineando come il contatto con un

ambiente così diverso e a volte inaccessibile abbia finito con il determinare una sostanziale differenza dalla madrepatria. In altre parole: "Fu, dunque, l'Australia, soprattutto nella sua accezione geografica, a fare gli australiani, attraverso un processo di vera e propria costruzione semiologia" (p. 77).

Questi due discorsi sono completati dall'intervento di Maria Renata Dolce sulla rilettura del paesaggio nei testi di Peter Carey, una delle voci più importanti e note del paese (nonostante i suoi rapporti spesso conflittuali con esso). Maria Renata Dolce parte dall'idea di alterità che sembra essere stata ossessivamente indicata nel corso degli anni come tratto principale della realtà degli antipodi: inizialmente come segno di minaccia e deformità rispetto alla normalità e alla "proporzione" del centro; poi come punto di forza dal quale partire per stabilire una propria unicità. Proprio in questa prospettiva si inseriscono quelle attività di cartografia e di esplorazione che Carey denuncia nelle sue opere come "ferite inferte alla terra australiana" (p. 118). Mappare un territorio significa infatti creare confini, ricostruirlo secondo le proprie necessità: è un vero atto di violenza che nell'imporre tratti falsi e arbitrari

non fa altro che sminuire l'eterogeneità della terra.

Rispondono proprio a questi tentativi di cartografia "occidentali" gli interventi di Maurizio Bettorelli e di Sheila Downing Riboldi. Il primo, scritto sotto forma di diario, forse come omaggio a Bruce Chatwin, analizza un tipo totalmente diverso di mappa: la pittura aborigena, allo stesso tempo arte, storia, geografia e mito, impegnata non a disegnare un territorio per possederlo, quanto a raccontarlo per consentirne l'esistenza e soprattutto la sopravvivenza (sempre più minacciata dalle azioni degli uomini).

Sheila Downing Riboldi si occupa in maniera ancora più esplicita degli assalti e dei danni irreparabili (tanto fisici quanto spirituali) subiti dalla cultura aborigena nel suo incontro/scontro con quella bianca. La profonda relazione che gli indigeni australiani intrattenevano con la terra, di cui oltre che i figli erano anche i custodi, non poteva infatti non essere sconvolta dall'arrivo dei coloni inglesi, con la loro attività di rinomina dei luoghi, nonché con sfruttamento indiscriminato dei territori.

Una volta completata la lettura di tutti i contributi alla raccolta, si può quindi tornare alle parole di introduzione di Silvia Albertazzi. La

reazione dello spettatore dinanzi ai paesaggi geografici, storici e artistici australiani sembra destinata a rimanere sospesa. Si tratta di non possedere un'"enciclopedia comune" dalla quale attingere per potere conoscere e affrontare completamente questi paesaggi; ma si tratta anche dell'impossibilità di costruire tale bagaglio culturale comune. L'eterogeneità degli spazi incontrati, la loro costante mutevolezza - corrispondente alle più diverse realtà che si incontrano, si scontrano e si mescolano (loro malgrado) ogni giorno sul suolo australiano - rendono impossibile, o comunque limitante, qualsiasi tentativo di creare a tavolino una prospettiva univoca da cui osservare questo nuovo mondo, che in realtà sembra esistere da prima di tutti gli altri.

Questa raccolta di Atti lo mette bene in evidenza: ogni intervento si occupa di aspetti diversi in maniera diversa; ogni contributo sembra contrastare con gli altri in certe affermazioni; ma ognuno acquisisce senso e trova la propria giusta collocazione nella costante ambivalenza della multi-realtà australiana. Forse è proprio nella idea stessa di raccolta (come insieme di interventi diversi e distanti) che si può trovare un modo per avvicinarsi a questa multi-realtà. ■

Con *My Life as a Fake*, Peter Carey sembra essersi definitivamente orientato verso il ruolo di voce ufficiale della nazione Australia, ri-lettore dei suoi miti, riscrittore della sua Storia, nonché svelatore dei suoi crimini più oscuri. Dopo i "pionieri" di *Oscar and Lucinda* e *Jack Maggs*, dopo i segreti suburbani di *The Tax Inspector*, dopo gli eroi criminali di *True History of the Kelly Gang*, questa volta è la storia letteraria del paese a divenire oggetto (o vittima) dello sguardo sempre attento e profondo dello scrittore.

Si tratta del caso di Ern Malley, il poeta inventato nel 1944 dalla penna di due anti-modernisti, Harold Stewart e James McAuley, che mise nei guai l'editore della rivista *Angry Penguins*, Max Harris. Pescando quindi dal passato nazionale un fatto realmente accaduto, o meglio un falso realmente accaduto, Carey ne fa un punto di partenza per un romanzo d'avventura che diventa una riflessione più ampia sul valore dell'arte in generale e

Peter Carey, *My Life as a Fake*, London, Faber and Faber, 2003, pp. 276, ISBN 05 7121 618 8

Francesco Cattani

sull'arte e la società australiana in particolare. Attraverso le vicissitudini dei protagonisti, costretti a muoversi costantemente da una città all'altra, da un continente all'altro, ma anche da un periodo storico all'altro, lo scrittore ricostruisce sia le vicende che hanno portato una nazione alla condizione presente, sia la storia di una ossessione (in realtà molte, dal momento che tutti i personaggi sembrano esserne vittime): "La creazione artistica è una vera e propria ossessione", sembra gridare ogni singola pagina di *My Life as a Fake*.

Non tanto l'arte, quanto la crea-

zione (e dunque il desiderio di possesso) dell'opera d'arte penetra come un demone nell'animo di chi la persegue: sia chi fa poesia, sia chi desidera divulgarla, è destinato a diventarne schiavo, pronto a compiere qualsiasi azione per essa, senza escludere né il furto né il delitto.

Prima ancora che la narrazione abbia inizio, il romanzo vuole inserirsi in una determinata tradizione letteraria che vede l'opera d'arte come una forma autonoma, destinata a prendere vita propria e a divenire a sua volta creatrice, senza che l'autore originale (il genitore effettivo) possa fare nulla. Per ottenere questo effetto Carey sceglie una citazione dall'antecedente più famoso di questa tradizione, il *Frankenstein* di Mary Shelley, che resta forse l'intertesto principale di *My Life as a Fake*. Le vicende di Christopher Chubb e Bob McCorkle ricordano, e a volte riprendono, quelle del romanzo inglese, dal "miserable monster" che si ribella al proprio creatore rovinandone la

vita, sino all'inseguimento finale (che però non si conclude tra i ghiacci, ma nel caldo umido della città di Kuala Lumpur).

In realtà la trama è molto più complessa e articolata: attraverso un procedimento a scatole cinesi di stampo conradiano (altro autore ben presente in tutto il testo), le cornici si moltiplicano e i racconti si rimandano e si approfondiscono, creando un intricato groviglio di fatti, falsi, bugie e citazioni. Il romanzo diventa un omaggio all'arte anche attraverso il costante riferimento (a volte esplicito, a volte nascosto) ad altri poeti e scrittori: Auden, Rilke, Pound, Eliot, Milton, Coleridge, Kafka, Mallarmé, e la lista potrebbe continuare.

Il libro, l'oggetto artistico, diventa soggetto da difendere con ogni mezzo dai costanti attacchi del filisteismo, proprio come la più sacra delle reliquie.

All'interno di questo gioco quasi perverso, il lettore si rende conto a poco a poco che nessun personaggio è puramente sé stesso: solo la creatura Bob McCorkle rifiuta il ruolo che gli è stato costruito su misura per ri-crearsi autonomamente; tutti gli altri si rivelano come immagine costruita da altri personaggi, allo stesso tempo creatori e creazioni. Ecco allora che ciascuno diventa in un certo senso un falso, creato da qualche altro falso, per cui il titolo acquisisce un significato più profondo. Il tutto è complicato dal fatto che, come in molti altri romanzi di Peter Carey, il lettore non sa mai alla fine di chi fidarsi: i racconti si accavallano e si contrastano in un crescendo di mezze verità, bugie e deliri psicotici.

È all'interno di questa riflessione sul falso che si inserisce quella sulla letteratura e in generale sulla società australiane. Come ci ha

ormai abituati, lo scrittore non ha alcun tipo di remora, anzi sembra quasi godere sadicamente (e masochisticamente) nel mettere in scena i segreti della propria nazione. Questa volta egli cerca di raggiungere il cuore più profondo e oscuro delle paure australiane: l'umiliazione di essere solo una cultura derivativa, sempre in ritardo, la quale non è mai stata in grado di produrre qualcosa di originale e di universalmente riconosciuto per il proprio valore. "This all takes place in 1946. Imagine - twenty-four years after 'The Waste Land'. You'd think the battles had been fought and the bodies buried, but that's the rather splendid thing about your mother's place" (p. 19); "Of course there is something about their accent. We never expect a voice like that to talk about poetry" (p. 111): lungo tutto il romanzo è possibile individuare sentenze simili che testimoniano quel senso di inferiorità nei confronti della madrepatria e del centro, l'idea di essere soltanto una cultura periferica e dunque secondaria, che ha sempre terrorizzato l'Australia.

Proprio nella ribellione del mostro, però, si può leggere anche una possibilità di indipendenza. Con la fuga dal suo creatore (e il suo trasformarsi in una ossessione per quest'ultimo) e soprattutto con il tentativo di rinominare il mondo circostante al fine di crearsi un linguaggio nuovo e proprio, Bob McCorkle diventa immagine di un'Australia alla disperata ricerca della propria indipendenza dalla madre(patria): "To say that the poet had attempted to create a new country may sound simply glib, until you understand that this is exactly what he has done" (p. 240).

Nel senso della relazione

Australia-Inghilterra può forse essere letta anche l'attenzione dell'autore per i rapporti, a volte malsani, il più delle volte caratterizzati da una non convenzionalità, tra genitori e figli (tematica già affrontata in altro romanzo tra cui *Jack Maggs*, che presenta molti punti di contatto con questa ultima prova).

Tuttavia, alla fine, nonostante Peter Carey mostri ancora una volta le sue ottime qualità di scrittore e l'opera offra costantemente interessanti spunti di riflessione, si ha l'impressione che *My Life as a Fake* manchi di qualche cosa, che sia in qualche modo meno riuscita rispetto ad altri lavori dello stesso autore.

Carey aggiunge un altro tassello a quella Storia nazionale che continua a essere il personaggio principale dei suoi romanzi e che sembrerebbe destinata a rimanere inascoltata, o comunque rinchiusa in un ambito meramente locale, se non fosse lui a raccontarla. Forse la nota di stridore che sembra fare da sottofondo all'intero testo è proprio dovuta a questo senso di ufficialità che ha investito Peter Carey (un'ufficialità che è dovuta tanto alle sue eccellenti doti di scrittore, quanto al suo essere ormai un affermato cittadino newyorkese). Forse l'Australia non vuole più essere raccontata da qualcuno che, ancora dopo ormai secoli di storia e di letteratura, la abbandona per seguire il miraggio del centro perché la considera ancora "half savage" e "out of date". Forse ci si trova semplicemente di fronte a un caso in cui le straordinarie doti di mesmerismo o ventriloquismo per le quali è ormai famoso Peter Carey non sono riuscite a eccellere. O forse si tratta di un altro caso di creatura che si ribella al proprio creatore. ■

Che piaccia o no al critico cinematografico dalla purezza poststrutturalista, in questi ultimi anni il cinema è stato inglobato nella critica culturalista che abbisogna di contestualizzazioni storico-culturali quanto dell'assistenza, se reperibile e informata, del critico cinematografico "puro"...

Come si poteva prevedere, un particolare interesse per le cinematografie cosiddette minori è giunto da chi si occupa di culture postcoloniali: le cinematografie senegale-

Felicity Collins &  
Therese Davis, *Australian  
Cinema after Mabo*,  
Cambridge, Cambridge  
University Press, 2004,  
ISBN 05 2154 256 1

Armando Pajalich

se, brasiliana, indiana, caraibica, canadese ecc. offrono capolavori che il critico di *Variety* o dei *Cahiers* non vuole o non sa investigare. È così anche per il cinema australiano, stretto tra i fuochi di Hollywood e delle cinematografie europee, ma giunto a quantità e qualità produttive che ne fanno un fenomeno in sé riconoscibile, dai caratteri nazionali ben visibili.

Così come oramai non mancano importanti studi sul cinema postcoloniale in genere, cominciano a

essere reperibili strumenti fondamentali per leggere (e insegnare) queste nuove cinematografie nazionali.

Per chi vuole avvicinarsi alla recente produzione australiana, stimolantissimo è *Australian Cinema after Mabo* di Felicity Collins e Therese Davis. Lo studio prende le mosse dalla decisione della High Court australiana, nel 1992, per cui si dichiarava necessario riconsiderare le rivendicazioni territoriali degli aborigeni australiani, ponendo fine alla dottrina legale - oltre che culturale mito fondatore - dell'Australia come terra vergine (*terra nullius*). Il libro esamina film usciti sino al 2004, non limitandosi affatto a quelli che trattano problematiche interculturali fra australiani bianchi e aborigeni, o che usano il bush come ambientazione. Infatti, secondo la lettura proposta, quella decisione rimise in discussione l'australianità in toto, generando un dibattito sulla colpa, la vergogna, la riconciliazione e il riaggiustamento dei diritti che si può ritrovare anche in film di ambientazione urbana (dal thriller, *Lantana*, al film di maturazione, *Walking on Water*) e in quelli che ritraggono la nuova interetnicità australiana (*Looking for Alibrandi*).

Il libro si articola in 3 capitoli, focalizzando sulle *history wars* (quelle che i partiti intraprendono oggi -

Repubblicani contro Neo-Conservatori, Keating contro Howard - con le loro diverse interpretazioni della storia coloniale) e la memoria, il bush e la città, il trauma il dolore e la vergogna. I film presi in considerazione includono capolavori del blockbuster (*Moulin Rouge*), del cinema internazionale (*Oscar and Lucinda*), del cinema d'autore (*Rabbit-Proof Fence*, *The Tracker*: i due più importanti recenti film miranti a riscrivere la storia del confronto con gli aborigeni) e low-budget film che si sono visti molto poco all'estero, come *The Dish* (ambientato al primo sbarco dell'uomo sulla luna), *Walking on Water* (sulla Sydney giovane dell'aids, la droga, la promiscuità, i party ecc.), *Heaven's Burning* e *Holy Smoke* (che usano il bush a fini storico-allegorici), *Vacant Possession* e *Radiance* (sul confronto città/"campagna"), *Looking for Alibrandi* e *Head On* (sulla fuga dalla storia e dalla vergogna) o *Japanese Story*, (sulla permanenza del dolore). Sono prese anche in considerazione serie televisive di grande popolarità (e purtroppo di difficile reperibilità in dvd) come *Cunnamulla* e *Heartland*. Il punto di partenza ruota attorno ai concetti di storia e di modernità e allo *shock of recognition of historical discontinuity* formulati da Benjamin. Pure seminali sono i concetti di memoria, trauma, riconciliazione, vergogna,

*self-recognition* e identità. I conforti teorici tratti dalle filosofie della tarda modernità e dalla psicologia post-freudiana sono controbilanciati da una approfondita conoscenza della realtà storico-culturale dell'Australia di oggi e dei dibattiti tuttora in corso sulla mobile e flessuosa identità di questa nazione, sempre più lontana dall'occidente (europeo e Usa) e sempre più cosmopolita e asiatica, ma segnata da una coscienza che il benessere economico non riesce ancora a pacificare. Come i riferimenti a sondaggi recenti confermano, riscarcare effettivamente gli aborigeni per le ricchezze territoriali loro rubate e per le generazioni massacrate disturberebbe non solo l'economia del Paese ma anche i piccoli privilegi individuali bianchi, tanto che chi cresce nel presente pretende di non dover condividere le vergogne dei padri di questa nazione, e di poter magari cancellare il passato con una spugna di benessere. Ma il cinema registra e ricorda: inaugura o prosegue un *lutto* che, pur se solo parzialmente e per chi è disposto a dividerlo, può essere rigeneratore, se non purificatore. [NOTA: la maggior parte dei film discussi in *Australian Cinema after Mabo* sono visionabili presso il Dipartimento di Studi Europei e Postcoloniali, all'Università Ca'Foscari di Venezia] ■

**D**opo *Once Were Warriors* e *What Becomes of the Broken Hearted?* e la creazione di personaggi memorabili divenuti (anche grazie al cinema) icone della Nuova Zelanda odierna, Alan Duff ha sentito l'esigenza di completare il suo affresco attraverso un terzo romanzo.

Anche stavolta il romanziere maori neozelandese è ricorso a una narrazione che piega tecniche moderniste a esigenze di realismo, ma con maggiore sobrietà che nel passato, ricorrendo a brevi capitoli ruotanti attorno ai diversi personaggi (vecchi e nuovi), in cui l'uso della terza persona (che filtra comunque i punti di vista soggettivi) si mescola a quello della prima persona (indicato spesso da chiarificatrici parentesi). La tecnica meno spericolata consente anche l'uso di una lingua inglese più standardizzata e meno sconvolta sintatticamente (rispetto ai brani in flusso di coscienza dei due romanzi precedenti).

Alan Duff, *Jake's Long Shadow*, Auckland, Random House New Zealand, 2002, pp. 239, ISBN 18 6941 511 6

Armando Pajalich

*Jake's Long Shadow* aggiorna la storia della famiglia Heke al 2002, al dopo "settembre 2001" (commentato in uno dei brani più felici del romanzo, pp. 69-70). In tal modo anche il ritratto della Nuova Zelanda e della situazione dei Maori viene aggiornato.

In realtà, il lettore stenta a lasciarsi "prendere" dalle vicende di Beth e Jake, dei figli divenuti adulti e dei loro coetanei neri e bianchi, del nuovo marito di Beth, dei vari Maori in carcere. Prova anzi quasi

un senso di fastidio nel ritrovare Beth addomesticata a signora borghese, e Jake divenuto sobrio non-smoker e lavoratore tranquillo che va a caccia e pesca durante i fine settimana. Ancor più il senso di fastidio è generato dalla ripresa della storia d'amore (e di sesso) fra i due... Più interessante è ritrovare la loro figlia Polly trasformata in una borghese speculatrice (nell'edilizia) che vive tra miliardari bianchi. O il figlio Abe, vissuto tranquillamente, in pace, da bravo lavoratore ma perseguitato dal passato e dalla vendetta di Apeman (il capo dei Black Hawks che uccise Tania nel secondo romanzo), tanto da finire in carcere per essersi difeso dagli aggressori. Ancor più interessanti sono le parti che riguardano il mondo carcerario, soprattutto attraverso il punto di vista del criminale per eccellenza, Apeman, il cui cinismo assoluto lo situa in una tradizione di volponi e lestofanti talmente audaci e spregiudicati da

risultare quasi "comici"!

La vera motivazione del ritorno di Duff alla famiglia Heke pare essere il tentativo di completare una piccola ma rappresentativa epica moderna dei Maori. Lo fa ancora una volta esprimendo con coraggio un punto di vista facilmente attaccabile sia in patria che altrove. Infatti, Duff rifiuta esplicitamente il "politicamente corretto". La tesi ribadita con insistenza nel romanzo (attraverso i dialoghi come pure attraverso i comportamenti dei personaggi) è che i recenti governi neozelandesi hanno preferito una politica liberal-paternalistica e vigliacca, distribuendo profusamente sussidi di disoccupazione a Maori immotivati (oltre che a bianchi pigri e perdenti), lasciandoli vivere nell'ignoranza, nello squalore morale, fisico e urbano. Molti bianchi si fingono convinti di proprie colpe, in quanto ex colonizzatori, e accettano la corruzione di alcuni Maori che ne approfittano (attraverso remunerativi incarichi governativi di assistenza alle proprie genti). In realtà, il romanzo conclude, i Maori non sanno accettare di essere *stati* un popolo di guerrieri e di avere perso. E praticano una violenza fine a se stessa, diretta non più a veri nemici, ma a se stessi o ad altri poveracci. Le prigioni sono piene. Le strade dei sobborghi poveri sono in mano alla criminalità. I Maori continuano a vantarsi di una propria cultura orale che pare priva di valori perseguibili nella modernità, e a rifiutare quella interrazziale. Continuano a ignorare di essere stati una cultura *tribale*, in continua guerra fra diverse tribù, e stratificata in proprie classi. Duff insiste: dovrebbero essere i Maori per primi a prendere in mano la propria situazione, a lottare per il proprio vivere civile e il proprio

benessere, anziché attribuire ogni responsabilità al bianco visto come superiore, come *bogeyman* e come causa di ogni male.

Il romanzo si conclude portando alquanto forzatamente a termine tutti i fili della vicenda: se giustizia viene fatta questo accade non attraverso la giustizia di stato, ma grazie a un gruppo di vigilantes (Maori guidati da Jake) che vendicano la violenza inflitta da una banda di spiantati Maori sul bianco Alistair (il figlio disoccupato di Trambert, il vicino di casa degli Heke fin dal primo romanzo), e grazie a un Maori "convertito" che, in carcere, impedisce a Apeman di ammazzare Abe e lo uccide. Bennett, il nuovo marito di Beth, convintosi che il proprio lavoro di assistente sociale sia del tutto inutile, dà le dimissioni e si accinge a operare nel turismo. La famiglia Heke sembra sistemarsi grazie all'intraprendenza individuale: Abe è un lavoratore serio e onesto, Mark-Boogie fa l'avvocato, Polly è una rapace e rampante speculatrice, la stessa Beth lavora come segretaria, e Jake si dedica alla caccia e alla pesca. Il "successo" personale è perseguito attraverso l'individualismo di stampo occidentale. L'immagine dei Maori come società comunitaria (tribù, famiglie, gruppi, clan, bande) pare superata. Viene anche smitizzata l'immagine della Nuova Zelanda come "società egualitaria": un'immagine che quel paese ama dare di se stesso e che costituisce agli occhi di molti il raggiungimento di una piccola utopia realizzata grazie alla convivenza tollerante e al bene comune, e all'indiscutibile ricchezza della sua terra (oltre che, oggi, anche attraverso il turismo, allettato dalla sua altrettanto indiscutibile bellezza, spesso menzionata nel romanzo).

Più in generale, la Nuova

Zelanda appare come un paese in preda ancora a un machismo inaccettabile, dove sesso e violenza sembrano identificarsi fra loro, e dove la borghesia bianca affluente è già in una fase di decadenza e sperpero, suggerendo tutt'altro che egualitarismo.

Alla fine del romanzo, Jake ne resta l'eroe: ha ritrovato la cultura maori più pacifica (la caccia, la pesca, lo hangi con la famiglia Maori in cui è stato adottato), si è riappacificato con la madre (che vive ancora in una sorta di capanna nella giungla e che al reincontro dopo circa 35 anni lo rimprovera di non averle portato sigarette!) e ritrova l'uso della violenza, ma stavolta per "fare giustizia", in modo alquanto ambiguo, assieme all'amico bianco Trambert. Attraverso Jake, Duff dedica molti brevi ma intensi tributi alla bellezza di Rotorua (dove anche Duff è nato), della sua natura circostante e dei suoi miracoli naturalistici dovuti a eruzioni vulcaniche e terremoti. Più che dai due romanzi precedenti, è da questo che il lettore percepisce che la trilogia non è ambientata in luoghi generici o in grandi centri urbani, ma nei sobborghi di una piccola cittadina famosa per le sue attrazioni turistiche e le sue antiche leggende.

Con questa trilogia Duff ha sicuramente dato alla Nuova Zelanda tre romanzi sofisticati, memorabili, di un intellettuale che non nasconde i propri dubbi e che critica — con amore — la propria terra e le proprie genti. Se le possibili soluzioni che indica sono discutibili, il quadro che dipinge appare plausibile e segna di profonda amarezza l'affresco che la Nuova Zelanda cerca di dare di se stessa, all'interno come all'esterno, quale pietra miliare del multiculturalismo contemporaneo e dell'egualitarismo tollerante. ■

“Scrivono e riscrivono il secolo perché così com'era non volevano averlo alle spalle”. Questo verso di Alba Donati rende perfettamente l'intenzione che sta all'origine del densissimo romanzo in versi *Freddy Nettuno*, scritto da Les Murray nel 1998 e ottimamente tradotto da Massimiliano Morini per Giano nel 2004. Proprio questo romanzo, prima opera dell'autore australiano a essere tradotta in italiano e vincitrice del premio Mondello per la categoria autori stranieri, ha dato

Leslie Allen Murray,  
*Freddy Nettuno*, Trad. it.  
Massimiliano Morini,  
Varese, Giano, 2004, pp. 840,  
ISBN 88 7420 022 6

Amanda Nadalini

visibilità a Murray nel nostro paese, aprendo la strada alla di poco suc-

cessiva raccolta di poesie curata da Gaetano Prampolini per Adelphi, *Un arcobaleno perfettamente normale*. Murray è poeta ampiamente consacrato in patria, dove in quarant'anni di attività si è guadagnato la fama di cantore dell'Australia, sollevando notevoli controversie intorno alla sua presunta antimodernità e alla sua fervente fede cattolica. Nato nel 1938 da una famiglia di origine scozzese e cresciuto in un'isolata valle del New South Wales, Murray è autore di una poesia imbevuta di valori di democrazia ed

egualitarismo che mira a dar voce a "tutte le classi dell'uguaglianza", per dirla con un suo verso. Tuttavia, il fitto e controverso reticolo di rapporti che lega il poeta all'identità australiana e alle ombre del suo passato coloniale appare complicato dal fatto che la particolare biografia e sensibilità di Murray lo fanno allontanare dai valori urbani e dalle sofisticazioni delle grandi città: così mentre uno scrittore della statura di Peter Carey in opere come *Jack Maggs* e *My Life as a Fake* rielabora il trauma fondante dell'identità australiana, la nascita del paese come colonia penale, giocando con le mitologie del "falso", Murray propende sempre a favore di quell'Australia rurale e innocente del *bush* in cui il poeta individua le vere radici culturali del proprio paese.

*Freddy Nettuno* è forse l'esempio più compiuto di quest'angolo visuale. Il romanzo è prima di tutto una rivisitazione del '900 e della serie di eventi traumatici che l'hanno caratterizzato, inquadrati dal punto di vista *down under* e periferico di un candido marinaio australiano. Prima di lasciarsi il secolo alle spalle il protagonista, cresciuto in una fattoria e nutrito di quei valori di semplicità e diffidenza nei confronti delle ideologie e delle grandi narrazioni propri della sensibilità del *bush*, dovrà difatti percorrere il mondo in lungo e in largo, cambiare decine di lavori e affrontare una serie di avventure degne di un romanzo picaresco, attraversando senza colpo ferire i terribili eventi del '900, prima di riconquistarsi il diritto a una vita ordinaria accanto alla propria famiglia. "Immagina di dover fissare una fossa a cielo aperto di storia", dice Freddy nel primo libro, ricordando l'esperienza vissuta da un'americana costretta ad assistere al genocidio degli Armeni. È quella stessa fossa che Freddy si trova a dover affrontare - la prima guerra mondiale, la grande depressione, lo stalinismo, l'ascesa di Hitler, la seconda guerra mondiale - rifiutando sempre di indossare una qualsiasi divisa per nascondersi dietro a quelli che definisce "abiti da assassino legalizzato" e di prendere parte al massacro.

Ma i fantasmi contro cui Freddy deve fare i conti non sono solo quelli della storia: il trauma della visione delle donne armene arse vive, che apre brutalmente l'intera opera nei versi della poesia dell'Armeno di Siamanto (una poesia che lo stesso Murray, in un sag-

gio, definisce il "grilletto" da cui ha avuto origine il romanzo) ha fatto perdere al protagonista il senso del corpo e lo ha trasformato in un invulnerabile e insensibile fantasma, un "alieno". Il senso di estraneità è uno dei grandi temi narrativi di un romanzo tutt'altro che scontato nei suoi molteplici risvolti e nelle infinite suggestioni: "La mia vita. Tenermi fuori dalla razza umana per starci dentro", commenta Freddy davanti a una battaglia in cui si trova suo malgrado coinvolto durante la prima guerra mondiale. Come non tracciare un parallelo con le esperienze di Murray stesso, che nel suo saggio *Da Bulby Brush alla scuola dei poeti*, di prossima pubblicazione presso Giannozzi, sottolinea la solitudine e il senso di estraneità che ha caratterizzato tutta la sua infanzia? Ragazzo di campagna obeso e ingenuo, "burino grasso e sognatore" come lui stesso si definisce, Murray viene escluso dai compagni di scuola e deriso dalle ragazze: "questo duro addestramento all'autosufficienza mi ha impedito di covare e coltivare istinti di branco", confessa Murray, adolescente incapace di conquistare assieme alla maturità sessuale un senso di appartenenza e partecipazione - "ma io non diventai mai un giovane, per disprezzo di ciò che mi sarebbe stato negato lo stesso". Questo aspetto volontaristico di esclusione appare anche in *Freddy Nettuno* - del resto, Murray non fa mistero del fatto che il romanzo che gli è costato quattro anni di fatiche costituisca la sua "autobiografia segreta": in *Come Fred ed io abbiamo scritto Freddy Nettuno*, ironizzando sull'accoglienza che la critica ha riservato al suo romanzo in versi Murray propone una serie di opere immaginarie da cui il *Freddy* avrebbe potuto trarre ispirazione, e tra queste compare il titolo "L'uomo che abbandonò il corpo per la vergogna". Questo "corpo-zero" che separa il candido protagonista dall'umanità è quindi cifra di un'esclusione che vuole essere anche autoesclusione, una presa di distanza dalle poesie che bruciano le donne, quelle stesse che nel romanzo Murray definisce "poesie grosse, pericolose, senza forma".

Così, come l'Innominabile di beckettiana memoria, Freddy attraversa il secolo e lo racconta come una voce disincarnata, dotato solo di "un fantasma di quel senso che ti dice dove sono le parti del tuo corpo"; come l'Innominabile è costretto a continuare a parlare, a

raccontare per trasformare il racconto in una possibile cura: "se dico come sono, tutto quanto, nel momento in cui lo dico guarisco", immagina Freddy, incapace di spiegare alla compagna Laura la propria insensibilità. Salvo rendersi conto a poco a poco che se una salvezza è possibile, non si trova nel potere taumaturgico della narrazione ma nell'umiltà della preghiera, nella sua capacità di riconciliare gli opposti e di portare il senso e il perdono laddove pare impossibile. Così mentre l'Innominabile è costretto a raccontare all'infinito ("Bisogna continuare, e io continuo" sono le sue ultime parole), Freddy riesce infine a riacquistare l'ambita normalità della vita accanto alla propria famiglia e smettere di raccontare ("Ma c'è troppa roba nella vita: non la puoi descrivere").

Eppure anche *Freddy Nettuno* è e vuole essere un romanzo epico: ed infatti nel saggio già citato Murray confessa che a far scattare la scrittura dell'opera è stata la lettura dell'*Omeros* di Derek Walcott. Ma si tratta di una sensibilità epica del tutto particolare, capace di misurarsi con la storia e al tempo stesso lontana da certo elitarismo accademico e dai giudizi pretenziosi, una scrittura che Steven Matthews, autore di una bella monografia su Les Murray uscita nel 2001 per Manchester UP, ha definito "un poema epico della classe operaia australiana": capace di usare la lingua dei lavoratori rurali e dei piccoli agricoltori australiani così come veniva usata all'inizio del secolo, "quando l'Australia non si vergognava della sua identità proletaria", chiosa Murray. Una lingua sempre varia e capace di spaziare tra generi diversi che mira piuttosto a far propri quegli aspetti che Viola Papetti ha correttamente definito "l'energia e l'originalità del burino". Del resto, dice Murray nel saggio già citato: "Non c'era modo di costringere la parlata e la sensibilità di Freddy nella dizione letteraria convenzionale senza assumere un intollerabile tono di condiscendenza, e francamente mi esaltava la prospettiva di un'enorme vacanza dalla continua fatica di costruire ponti fra la mia cultura d'origine e il linguaggio garbatamente snob della Cultura." Il risultato è una lingua vernacolare, spesso ironica che non a caso la Papetti ha accostato a quella di Gadda, e che in un famoso saggio, *Uno sguardo, da seduto, alla Beozia di Porter*, Murray avvicina proiettualmente niente di meno che a



Dante: una lingua che promuove "lo scopo profondamente beotico di creare una poesia vernacolare capace di trattare il sublime," laddove il mito rurale, anti-intellettualistico della Beozia viene a sovrapporsi al paesaggio del *bush* australiano. Un materiale tutt'altro che facile da tradurre, ma la precisione interpretativa di Morini riesce a misurarsi di volta in volta col verso senza sovrapporsi a esso o offuscarne la limpidezza, mantenendo al tempo stesso la spinta narrativa necessaria per affrontare la mole del romanzo.

Il tono epico delle grandi narrazioni lascia così spazio a quello volutamente dimesso e colloquiale dello *yarn*, il racconto davanti al caminetto, o in alcuni punti persino del *tall tale*, il racconto della grande frontiera in cui iperbole ed esagerazione giocano un ruolo fondamentale. "Era il giorno dei salami nella nostra fattoria fuori Dungog. C'era mio padre Reinhard Boettcher, mia madre Agnes. C'era mio fratello

Frank che morì di bruciacervello, meningite. Eccomi lì, è il mio turno al tritacarne. Carne cotta con prezzemolo e sale striscia fuori, liscia come brodo, per il *weisswurst*." Già dall'incipit Murray pare invitare il lettore a guardare con lui le vecchie foto di famiglia. Ma il tono familiare non deve ingannare, perché quel *weisswurst* introduce, sebbene in sordina, uno dei temi conduttori del romanzo: la doppia appartenenza di Freddy, marinaio australiano di origini tedesche che, proprio a causa di queste, subirà terribili discriminazioni e ingiustizie sia nella vecchia Europa che agli antipodi: ripetutamente accusato di spionaggio, al ritorno in patria scoprirà che la sua famiglia è stata cacciata dalla fattoria di Dungog negli anni della prima guerra mondiale, quando l'Australia così come altri stati occidentali aveva sviluppato una vera e propria nevrosi nei confronti della cultura tedesca in generale. Era l'era in cui i *Frankfurter* divennero *hot*

*dogs* e i gli immigrati tedeschi *enemy aliens*, lo stesso termine che Murray utilizza, tutt'altro che casualmente, riferendosi al corpo fantasma di Fred. Al ritorno in Australia, un amico apostrofa Fred: "Ora è il tuo turno. Sei tu il negro." Ma se nello stesso periodo il protagonista nero di un'altro romanzo picaresco, *Invisible Man*, lotta per acquistare visibilità in una società che finge di non vederlo, e per ribadire la sua esistenza stipa il sotterraneo in cui vive di migliaia di lampadine che lo colpiscono con una luce abbacinante, l'australiano Freddy, "uomo tra gli uomini", sogna solo l'ordinarietà di una vita normale lontano dalle luci della ribalta. Perché, denuncia Murray, nella storia recente diversità ha significato prima di tutto esclusione e discriminazione: "L'ultima, ultimissima cosa che lasci succedere: farti scoprire diverso e inerme. Gli umani ti uccidono per molto meno." ■



## Canada

Il 2005 segna il ritorno di Dionne Brand alla prosa. Dopo il mosaico saggistico di *A Map to The Door of No Return: Notes to Belonging* del 2001 e il poemetto *thirsty* del 2002, Brand torna a indossare i panni di *novelist*, smessi nel 1999 con il suo secondo romanzo *At the Full and Change of the Moon* (*Di luna piena e di luna calante*, Giunti, 2004). Benché in *What We All Long For* vediamo come Brand non si spogli mai delle sue varie identità artistico-tematiche ma come invece le sovrapponga in un'opera tanto nuova in termini di accessibilità rispetto ai due romanzi precedenti, quanto legata a doppio filo con la produzione del passato, specie con il *long poem* del 2002. Sì perché se *thirsty* canta la città – centro nevralgico di incontro-scontro delle diverse esperienze umane, luogo di squallore e bellezza, di lavoisieriana trasformazione e ri-trasformazione – *What We All Long For* la racconta. La racconta sciogliendo nel flusso narrativo la concisione del verso. Come dice Rinaldo Walcott, "This novel is Toronto's book". Un libro di e su Toronto, certo, ma di e sulla giovinezza, aspettativa, pena, sofferenza. E desiderio. I protagonisti, Tuyen, Carla, Oku e Jackie, poco più che ventenni, desiderano tutti un cambiamento e questo li spinge verso quelle svolte, quegli snodi decisivi che costellano il percorso di un individuo alle soglie della maturità. E la scintilla di speranza con cui la grande madre ancestrale Bola sembra chiudere *At the Full and Change of the Moon*, qui sembra farsi fiamma e rischiarare il cammino a tratti buio dei quattro protagonisti.

Tuyen è la figlia ribelle che lascia la famiglia per dedicarsi alla

Dionne Brand, *What We All Long For*, Toronto, Knopf Canada, 2005, pp. 319, ISBN 0676 97167 9

Sara Fruner

sua arte e a una vita senza restrizioni. È Tuyen che traccia le coordinate del desiderio attraverso una sua installazione, a tradurre la città, riciclandone materiali e spunti, nel linguaggio dell'arte: "the beauty of this city, it's polyphonic, murmuring. This is what always filled Tuyen with hope, this is what she thought her art was about – the representation of that gathering of voices and longings that summed themselves up into a kind of language, yet indescribable" (149). Nell'appartamento accanto a lei abita Carla, ventitreenne di cui Tuyen è innamorata, che deve fare i conti con un passato doloroso, la madre morta suicida, un fratello sbandato e un padre menefreghista. Bazzicano i due appartamenti in College Street Jackie e Oku. Lei, indipendente *self-made woman*, proprietaria di un negozio di abiti usati, croce e delizia di Oku; lui, un dottorato in letteratura lasciato a metà, velleità poetiche e tanta insicurezza sul proprio futuro.

Legati da profonda amicizia, i quattro sono accomunati da una condizione di conflittualità e dislocazione non verso la città, ma verso le mura domestiche. "They were born in the city from people born elsewhere" (20). Vivono perciò sulla

propria pelle lo scontro con famiglie ancorate ad altre terre e cristallizzate in altri tempi; famiglie che hanno visto Toronto sfavillare di possibilità, ma che hanno idealizzato la terra di arrivo tanto quanto quella di partenza. È il caso dei genitori di Tuyen, profughi da un Vietnam lacerato dalla guerra; di quelli di Jackie, provinciali dalla Nova Scotia, affascinati e poi rovinati dalla *wild life* della Toronto notturna tutta lustrini, alcol e blues fine anni '70; della madre di Carla, Angie, immigrata italiana che non vuole diventare "anyone ordinary in Little Italy" (315) e che per questo si tuffa nel proibito di una relazione con il padre di Carla, un uomo di colore; e del padre di Oku, Fitz, che riversa su moglie e figlio le sue frustrazioni di disadattato.

I genitori si aspettano dai figli la realizzazione di una loro utopia, l'integrazione nella tanto sospirata "regular Canadian life" (47), un'utopia che scarica sulle spalle dei figli il fardello della negoziazione continua tra un *back home* che non appartiene a loro, un *here* che non appartiene ai genitori, un *here* a cui loro stessi si stanno affacciando tra le mille complessità che comporta una realtà certo aperta e multiculturale come quella di Toronto ma pur sempre perseguitata dallo spettro della disuguaglianza razziale. Si ritrovano pertanto a doversi barcamenare in quella zona d'*in-betweenness* diventata ormai tratto distintivo del soggetto postcoloniale. "They all, Tuyen, Carla, Oku, and Jackie, felt as if they inhabited two countries – their parent's and their own – when they sat dutifully at their kitchen tables being regaled with how life used to be 'back home'" (20). Questo porta

inevitabilmente i giovani personaggi a cercare ossigeno fuori dalla claustrofobia domestica, a districarsi dalla specificità di un vissuto familiare asfissiante per scorrazzare liberi negli spazi ampi e anonimi della città, culla accogliente, non opprimente, habitat incontaminato da avanzi di passato e radura sgombra su cui costruire, e costruirsi, ex novo. "Each left home in the morning as if making a long journey, untangling themselves from seaweed of other shores wrapped around their parents. Breaking their doorways, they left the sleepwalk of their mothers and fathers and ran across the unobserved borders of the city, sliding across ice to arrive at their own birthplace, the city" (20). Per quanto problematica, Toronto si rivela fucina di vita e di speranza: "As disturbing as all they were living was, they felt alive. They believed in it, this living. Its raw openness. They saw the street outside, its chaos, as their only hope" (212).

Il topos della città sito paradigmatico della convergenza, dell'interazione, dello scambio e del ricambio d'identità, della città creatura antropomorfa, è ormai un leitmotiv brandiano poli-modulato attraverso il saggio *A Map*, "A city is not a place of origins. It is a place of transmigrations. Cities collect people [...] Origins are rehabilitated and rebuilt here" (62) la poesia *thirsty*, "Nothing in a city is discrete./ A city is all interpolation" (XX, 37) e ora come mai prima, il romanzo. Non è un caso che *What We All Long For* sia ambientato nel maggio-giugno del 2002, con la sarabanda dei Mondiali di calcio sullo sfondo e con una Toronto invasa da cortei in festa a cui partecipano Oku, Tuyen e Carla in una fantasmagoria multietnica. "A stream of identities flowed past the bar's window. [...] They

were [...] borderless" (212-3).

La mobilità fisica dei personaggi, che si spostano in continuazione traversando strade, ponti, stati e continenti, prendendo treni, metro, barconi o andando a piedi e in bicicletta va di pari passo con la metamorfosi architettonica della città; le identità dei protagonisti sono in divenire tanto quanto in divenire è la conformazione strutturale metropolitana. Se però da un canto questa fluidità, questa cinesi di individualità e luoghi porta a un rinnovamento perpetuo che può contribuire, in una prospettiva esegetica brandiana più ampia, a trascendere il monolitismo e la fissità dei concetti di nazionalità e identità, dall'altro fa riflettere sui pericoli di questo polimorfismo incessante; si rischia di cancellare le tracce del passato, di fare tabula rasa dei ricordi attaccati ai luoghi minando così l'eventuale recupero commemorativo, lo scavo archeologico nella memoria. "How does life disappear like that? It does all the time in a city. One moment a corner is a certain corner, gorgeous with your desires, then it disappears under the constant construction of this and that" (183). Quando Carla va a visitare il vecchio condominio in cui abitava da piccola con la madre prima del suicidio, si chiede: "Doesn't a place absorb the events it witnesses; shouldn't there be some sign of commemoration, some symbol embedded in this building always for Angies's life?" (111-2).

Questo dinamismo che investe edifici e identità s'incarna anche in un *chameleon-character*, Quy. Fratello maggiore di Tuyen, Quy, a otto anni perde la famiglia salendo a bordo del barcone sbagliato durante la rocambolesca traversata dal Vietnam al Canada. Abbiamo modo

di sentire direttamente dalla voce di Quy – a cui la narratrice riserva sette capitoli-monologo – il racconto della propria vita dopo aver smarrito la famiglia nel Mar Cinese meridionale.

Quy è costretto a inventare e re-inventare sé stesso in continuazione per riuscire a sopravvivere da solo a un'esistenza di espedienti, prima nel campo profughi di Pulau Bidong, poi nel Sudest asiatico al seguito di monaci buddisti invischiate nelle trame del mercato nero. Le reincarnazioni di Quy superiscono alla drammatica condizione di abbandono a cui deve far fronte – "In my heart, sometimes, I feel a lightness, a nonexistence. [...] I have these moments, very dangerous, I feel scattered" (75) – e al vuoto identitario provocato dalla perdita della famiglia, un vuoto riflesso in tutti i volti-fotocopia di chi è *homeless* e *aimless*, "When you look at the photograph of people at Pulau Bidong you see a blankness. Or perhaps our faces are, like they say in places, unreadable" (8) di chi è costretto in un campo profughi, luogo di transizione dove le demarcazioni del sé si fanno labili e sfuggenti, "Pulau Bidong was a refugee camp. A place where identity was watery, up for grabs" (9).

Il romanzo si chiude con un colpo di scena dal sapore dolceamaro, con Quy che ritrova la sua famiglia a Toronto ma che cade vittima di un'aggressione. L'identità dell'aggressore conferma la scelta di un impianto/andamento narrativo non circolare ma circolante, liquido in cui tutto corre, scorre e ri-corre. Dietro un diafano velo di *happy-ending*, si cela un finale carico di domande, su tutte una: un passato drammatico può invalidare definitivamente l'ipotesi di un futuro sereno? ■

Sur les Premières Nations au Québec il existe peu de textes écrits, car on sait que l'écriture ne fait pas partie de leur culture, tout au moins jusqu'à un passé récent. Depuis une trentaine d'années, commencent à poindre à l'horizon quelques romans, des poèmes, du théâtre, mais les premiers travaux critiques de recensement des textes et des auteurs n'ont lieu qu'à partir de 1993 avec une *Histoire de la littérature amérindienne. Oralité et écriture* de Diane Boudreau suivi de 18 textes et un *Répertoire bibliographique. Auteurs amérindiens*

Maurizio Gatti, *Littérature amérindienne du Québec. Ecrits de langue française*, Préface de Robert Lalonde, Montréal, Editions Hurtubise HMH, "Collection littérature", pp. 268, ISBN 2-89428-756-9

Anne de Vaucher

*du Québec* de Charlotte Gilbert composé de 25 noms! C'est tout.

Il a donc fallu presque attendre un jeune chercheur italien, Maurizio Gatti, pour rassembler un certain nombre de textes amérindiens - certains tout à fait inédits - pour en faire une anthologie. M. Gatti s'intéresse depuis dix ans environ à ce sujet et a soutenu son DEA à l'Université de Rome III ("La saga des Béohtuks" de Bernard Assiniwi e la letteratura amerindia) en 1997. Il a bénéficié de la première bourse de doctorat Gaston Miron, de l'Association Internationale des

Etudes Québécoises et s'est rendu à l'Université Laval de Québec pour poursuivre ses recherches sur le terrain. Il a parcouru de nombreuses communautés du Nord du Québec pour y rencontrer des auteurs qui lui ont même parfois confié leur manuscrit.

Nous sommes en présence d'un corpus de 73 textes de fiction, écrits en français – même si la maîtrise de la langue est une réelle difficulté – de 29 auteurs, souvent pas encore répertoriés, qui forment cette première et véritable anthologie. L'A. choisit de les classer par genre et non par ethnies, en cinq parties : contes et légendes, extraits de romans, théâtre, récits et témoignages, excluant les essais trop peu nombreux pour le moment ( mais cela pourrait être un ouvrage futur) les traductions et les chansons, apport pourtant significatif des langues et cultures amérindiennes mais non destinées à la publication.

Les textes sont précédés d'une notice biographique. Des profils d'auteurs plus exhaustifs peuvent être consultés à la fin de l'ouvrage ainsi qu'une bibliographie à jour, très utile pour la consultation d'une matière jusqu'à maintenant inaccessible (p. 29). Cette anthologie, outre la richesse et la variété des textes, pose, dès l'introduction, le problème d'être amérindien, avant même d'être un auteur amérindien. Question complexe car chez les Premières Nations d'Amérique du Nord les frontières culturelles et identitaires ne correspondent pas aux frontières légales et restent très

floues. M. Gatti tente d'en donner une définition provisoire en s'appuyant sur des écrivains comme Bernard Assiniwi et Romeo Saganash qu'il a interrogés: "un auteur amérindien est celui qui se considère et se définit comme tel" (p. 34), définition apparemment simple, élémentaire mais qui est en réalité le résultat d'une longue recherche. "L'origine ethnique, l'enracinement linguistique et culturel, ne sont pas séparables de la création et conditionnent fortement les auteurs sans pour autant les déterminer totalement" (p. 36) Malgré ces contours indéfinis, l'expression Auteur amérindien est nécessaire car elle définit une production littéraire différente de toutes les autres, et surtout de la littérature québécoise (p. 36).

Le fait d'être italien a sans doute favorisé l'A. dans ses contacts avec les diverses communautés qui n'ont pas vu chez lui le colonisateur blanc, québécois, qui parle français. Ce qui lui a permis de travailler avec un certain recul, tout en bénéficiant d'un accueil chaleureux et sans méfiance.

Un détail anecdotique: lorsque ce livre a été présenté à l'Université Laval à Québec, de nombreux auteurs amérindiens ont quitté leur réserve et sont descendus à Québec, comme s'ils reconnaissaient en l'A. leur porte-parole.

La lecture de ces textes est agréable et simple, on partage la vision d'un monde frais et pur, fait de rites d'une vie collective qui vit au contact de la nature, fidèle aux

mythes primordiaux de la terre et de l'eau. On perçoit toutefois l'angoisse de l'auteur amérindien qui appartient à deux univers, à deux langues face au monde moderne, avec toutes les impossibilités d'un peuple trop longtemps colonisé (p. 26)

La loi des Indiens de 1876, amendée en 1985, pèse encore très lourd sur l'imaginaire des ces Nations, mais M. Gatti affirme que le fait d'écrire aide ces auteurs à s'affranchir de leur réserve, à assumer leur histoire et leur espace et à participer au processus de recomposition identitaire. Il n'empêche qu'à travers les textes se reflètent les tensions qui existent entre Indiens vrais et faux, entre Indiens purs et métissés, entre Indiens et Blancs.

C'est grâce à cette anthologie que le Centro Interuniversitario di Studi Quebecchesi (CISQ) a pu tenir un congrès à Bologne les 2 et 3 décembre 2004 sur le thème *Paroles et images amérindiennes du Québec*. Etaient présents l'A., mais aussi deux cinéastes amérindiens très connus: Alanis Ombonsawin dont le film *Kanehsatake 270 ans de résistance* a été projeté et André Dudemaine, cinéaste et animateur de *Présence autochtone*. Un deuxième film a été présenté, *Le silence des fusils*, d'Arthur Lamothe: ce fut un congrès riche, intense et plein d'émotions, chose rare dans le milieu académique, mais rendu possible grâce à la présence de ces deux amérindiens qui ont su exprimer leur immense reconnaissance à M. Gatti pour son anthologie. ■

La quantità e varietà dei contributi che compongono questa collezione di scritti critici, documenti, interviste e apparati bibliografici e critici di e su Leon Rooke è veramente notevole. Per chi voglia intraprendere lo studio dell'opera di Rooke avere a disposizione una raccolta come questa è un privilegio prima ancora che un appoggio, perché oltre che a letterati di professione Gorjup si è rivolto a scrittori, artisti e studiosi che conoscono Rooke da vicino anche come persona e amico. Branko Gorjup stesso, critico e studioso, conosce Leon Rooke profondamente e da molto tempo.

Il volume, che si apre con una introduzione descrittiva e in parte valutativa di Branko Gorjup, si compone di sei capitoli tematici, cia-

Branko Gorjup (ed.),  
*White Gloves of the Doorman*  
– *The Works of Leon Rooke*,  
Toronto, Exile Editions,  
2004, pp. 441,  
ISBN 1550966111

Francesca Romana Paci

scuno contenente un numero variabile di contributi; l'alto numero totale dei singoli apporti rende impossibile commentarli o anche solo citarli tutti in questa sede, così che ci si dovrà limitare a ricordarne alcuni, che hanno particolarmente colpito chi scrive, il che non esclu-

de il merito e l'utilità degli altri. Il volume è accompagnato, inoltre, da un lungo e ampio DVD *Documentary*, a cura di Paola Marino e dello stesso Gorjup, dal titolo attraente di *Tongue and Groove: a Portrait of Leon Rooke*. Il DVD, dove oltre a Rooke compaiono Branko Gorjup, Barry Callaghan e Austin Clarke (come vividi lettori), è tutt'altro che un gadget di maniera, ma è anzi un documento audiovisivo che porta a considerazioni su quanto la tecnica può aggiungere allo studio della creatività; di fatto si abolisce molto della separazione dei generi, così consentendo uno studio a tutto tondo dell'artista come 'poeta' nella ben nota accezione di Shelley di 'creatore', e in quella di Valéry di 'creatore di se stesso', artigiano, scienziato e attore primario della

propria opera. Durante i dialoghi filmati da Marino, è impossibile non sentire che è proprio una tensione tra esistenza e conoscenza quella che porta la narrativa di Rooke all'indagine e alla rappresentazione.

Nel primo capitolo, *Portrait of the Artist*, si trovano i contributi di alcuni studiosi, ma soprattutto di scrittori, come Lawrence Naumoff, Anne Michaels e Barry Callaghan, che mettono in luce aspetti del personaggio Rooke, la sua competenza teatrale e attoriale, la sua gestualità creatrice, in breve il suo abitare il mondo; e come tutto questo si collega al lavoro di scrittore. Anne Michaels racconta con abilità sottile e con vera commozione "the incomparable experience of hearing Leon Rooke read" (p. 31), la sua grande capacità di portare l'ascoltatore/lettore a una "eruption of compassion", che è "all part of the master's plan" (p. 32). Chiunque abbia ascoltato Rooke leggere la sua opera, sa che Michaels non esagera: Rooke è un grande, creativo, completo, attore/regista/drammaturgo. Barry Callaghan sceglie di offrirci un intervento sotto forma di uno straordinario racconto, con il quale riesce simultaneamente a creare un ibrido del proprio stile e dello stile di Rooke (a partire dal titolo: *On a Leap Year Night in Havana, a Man in a White Suit Who Said He Was Leon Rooke*); a rappresentare spazio e azione con procedimento teatrale; a mantenere il fuoco visivo su un personaggio che è Rooke e altro da Rooke; a mettere insieme preziose osservazioni critiche; a produrre una scrittura da vero virtuoso; a toccare punti di grande intensità. In breve: nulla può rendere giustizia a questo pezzo se non leggerlo e rileggerlo.

Del secondo capitolo, *Critical Context*, sono particolarmente rilevanti il lungo saggio, diviso in chiari capitoletti, dello studioso Russel Brown e il saggio dello scrittore John Metcalf. Brown ordina il suo materiale in una struttura cronologico-biografica dal 1979 al 1981, raccontando la sua progressiva conoscenza e apprezzamento della scrittura e della persona di Rooke; Metcalf offre un resoconto della fortuna critica di Rooke in Canada con un percorso che copre quasi un trentennio.

Il terzo capitolo, *Short Stories and Novellas*, e il quarto, *Novels*, sono i più ricchi di saggi, comprensibilmente, dato che fino a oggi Rooke ha pubblicato sei romanzi e circa

trecento tra *novellas* e racconti, in parte contenuti in diciassette raccolte, in parte tuttora sparpagliate in varie sedi antologiche e periodiche. Il primo saggio, ampio e ben articolato, *A Reading of Leon Rooke's 'The Birth Control King of the Upper Volta'*, è dovuto a Simone Vauthier, Professor Emeritus della Università di Strasburgo, purtroppo recentemente scomparsa. Vauthier dimostra una chiarezza di visione e una finezza di lettura veramente eccezionali, e fornisce, su un racconto già molto visitato dai critici, più di quaranta pagine veramente efficaci. Tutti i contributi di queste due sezioni meritano attenzione da quelli, per non citarne che alcuni, di Janice Kulyk Keefer, Michèle Kaltenback, Eva Darias-Beautell sui racconti, a quelli di Anna Pia De Luca, Michael H. Keefer, Douglas Glover, Neil Besner, dedicati ai romanzi, incluso l'ultimo romanzo pubblicato, *The Fall of Gravity*, che, oltre che in Canada e negli USA, ha avuto un notevolissimo successo in Francia, dove è stato recentemente tradotto. Dei sei romanzi di Rooke, *Fat Woman*, *The Magician in Love*, *Shakespeare's Dog*, *A Good Baby*, *Who Goes There*, e *The Fall of Gravity*, quattro hanno ricevuto attenzione specifica in più saggi ciascuno, soprattutto *A Good Baby* e *The Fall of Gravity*, mentre nessun saggio è dedicato a *The Magician in Love* e *Who Goes There*; quest'ultimo, soprattutto per l'Europa, rimane indubbiamente il romanzo meno conosciuto.

Il quinto capitolo contiene due lunghe interviste a Leon Rooke. La prima, dovuta a Karen Mulhallen, è del 1989, non recente, quindi, ma mantenuta intatta perché è una sorta di documento storico del percorso intellettuale di Leon Rooke come scrittore individuale, e anche come abitante consapevole di un contesto sociale del quale è evidente come sappia anticipare aspetti di globalizzazione e di responsabilità morale. Rooke pronuncia affermazioni importanti su molti aspetti della sua narrativa, soprattutto sulla sua volontà di dare voce a coloro che per appartenenza sociale, per povertà, per qualunque insufficienza di mezzi, non hanno possibilità di farsi ascoltare dallo *establishment*; come la protagonista di *Fat Woman*, appartenente ai 'poor white trash', e Hooker, il cane di Shakespeare e voce narrante di *Shakespeare's Dog*. Rooke dice: "...what interests me is to try to learn what they know that I don't. What does a dog know that I don't

know?...When one approaches the stuff from these unusual angles maybe the line of vision is unusual", p. 315. La seconda intervista, del 2003, è dovuta allo stesso Branko Gorjup, che con le sue domande conduce Rooke, consapevolmente consenziente, a produrre un panorama di se stesso, nato nel sud degli Stati Uniti, da più di trentacinque anni scrittore nel e del contesto canadese, senza però far cadere il discorso nel vortice dell'identità. Con sottigliezza che taglia le ridondanze del problema sul nascere, Rooke osserva che "My theory is that Canadians understand that the building of a country is a continuing process, whereas Americans are satisfied that their nation-building was completed long ago..." (p. 321); il che non toglie che qui e altrove Rooke mostri di conoscere bene la cultura statunitense in senso lato e di ammirare scrittori come Faulkner, Salinger, e numerosi altri, perché non si tratta di un giudizio di valore, ma di una modalità della percezione; così che quello che segue della conversazione circa una 'letteratura canadese' apre prospettive su cosa sia per Rooke una "mature literature" (pp. 323-325). Tra i numerosi temi e argomenti toccati durante l'intervista vale la pena ricordare che alla precisa domanda di Gorjup "Would you consider yourself a political writer?" Rooke risponde "Decidedly so. Often explicitly. At other times I stalk a quieter trail..." (p. 327). E più avanti troviamo qualche spunto circa il postmodernismo, come "What I find attractive about the postmodern...loyalty...to a vision...breaking new ground...fusion of the old and new..." (p. 331). Alla fine della lunga intervista si ha la sensazione appagante di possedere qualcosa in più per leggere e capire la narrativa di Rooke.

L'ultimo capitolo è costituito da una bibliografia articolata in varie sezioni e preceduta da una introduzione che ne illustra struttura e funzioni. La prima parte, *Primary Sources*, è a sua volta divisa in sezioni, delle quali le principali sono: *Books* (fornisce una lista cronologica analitica delle opere narrative, pubblicate fino a oggi da Rooke, contenente anche i singoli titoli dei racconti quando si tratta di raccolte); *Books Edited* (da solo o con altri); *Contributions to Books, Anthologies, Periodicals...* (Fiction, Poetry – una sorpresa – Drama); *Translations* (molto interessante constatare quanto e dove siano state tradotte le

opere di Rooke). Anche le altre sezioni sono interessanti, ma sono troppe per elencarle. La seconda parte della bibliografia contiene le *Secondary Sources*; saggi, articoli, prefazioni, recensioni sono divisi per argomento

(titolo dell'opera considerata) e sono seguite da elenchi di altre utili informazioni. In conclusione a tutto questo, vari indici analitici differenziati facilitano la consultazione di tutti gli apparati e dell'intero contenuto del

volume, che si dimostra evidentemente uno strumento basilare e indispensabile per chiunque si proponga di intraprendere o proseguire lo studio dell'opera di Leon Rooke. ■

L'ampiezza prospettica e la densità di immagini e di considerazioni di carattere non solo letterario, critico-teorico ma anche storico e sociale che figurano e confluiscono in *The Cambridge Companion to Canadian Literature*, edito da Eva-Marie Kröller, rendono tale testo strumento di lavoro particolarmente utile ai fini di un'analisi e di una comprensione globale delle tematiche e dei concetti definibili propri della letteratura canadese.

Composto da dodici saggi scritti da studiosi provenienti da aree geografiche differenti quali Canada, Francia, Gran Bretagna, Stati Uniti e Australia, il *Companion* offre uno studio incrociato e interdipendente di fatti ed eventi che in toto introducono il lettore alla ricchezza, complessità ed eterogeneità che appartengono alla cultura canadese in quanto manifestazioni espressive ed esclusive di un paese caratterizzato dal confronto multi-etnico e quindi da una multi-stratificazione di generi, forme e ritmi.

Kröller apre la sua introduzione proponendo come materia di dibattito le controversie originatesi in seguito alle nomine per il Booker Prize 2002 di scrittori quali Carol Shields, Rohinton Mistry e Yann Martel, scrittori di origini non canadesi. Yann Martel, vincitore del premio con *Life of Pi* (2001), diviene il narratore-prototipo di tale complessità, causa di una "intense investigation of how to determine the "Canadianness" of a writer" (p. 1). Leggiamo: "Born in Salamanca, Spain to Québécois parents... Martel was variously referred to by the press as "Spanish," "Canadian," "Montréalais," and "Québécois." His French Canadian pedigree was examined painstakingly because he writes in English" (p. 3). Ecco affiorare il tema della 'canadesità', da tempo centro nevralgico di molte riflessioni che si sono originate nella e dalla storia del Canada e a cui i relatori danno voce nei loro singoli scritti. Quanto e come si può parlare di *nationality* e di *nationalisms*; quale è stato e quale è il rapporto del Canada con un vicino alquanto

Eva-Marie Kröller (ed.), *The Cambridge Companion to Canadian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 292, ISBN 0 521 81441 3 hardback, ISBN 0 521 89131 0 paperback

Claudia Pelliconi

'ingombrante': come è stata e come deve essere considerata la sua ambigua posizione di paese storicamente e psicologicamente *on the threshold* in quanto 'colonizzatore' e 'colonizzato'; qual è l'approccio al tema dell'immigrazione e dunque del multiculturalismo e quanto 'pesa' un bilinguismo che forse ormai appare 'superato', in quanto eredità di una memoria di tipo coloniale, nell'attuale corsa ad una mescolanza, ad un ibridismo trasparente. Tutto dunque si delinea al plurale e le categorie binarie appaiono sempre più obsolete nelle *histories* del 'villaggio globale'. Eva-Marie Kröller conduce il lettore tra le pieghe del passato, del presente e del futuro più prossimo, passando in rassegna gli avvenimenti principali della storia, della cultura, della letteratura e dell'editoria canadese, e dando rilievo ad un processo lungo e tortuoso di ricerca di una propria identità culturale. Il percorso usuale di ricerca di carattere lineare delle nazioni con un passato storico, sociale e geografico più definito, lascia spazio ad un percorso il cui tempo risulta dilatato: un tempo in cui le definizioni di *self-discovery* e *self-definition* cercano una loro specifica riproduzione e rappresentazione in una 'scrittura' che possa essere realmente proiezione e *self-expression*. In questo senso il saggio di Penny van Toorn *Aboriginal writing* e di E.D. Blodgett *Francoophone writing* possono, con la dovuta cautela e misura, essere accomunati. Da un richiamo storico-cronologico – ed anche antropologico per ciò che concerne *Aboriginal writing* – questi

due saggi ripercorrono le posizioni, i cambiamenti e le prospettive culturali della loro 'scrittura' rivolta non solo all'interno del Canada ma anche al suo esterno, in ciò che si può definire una riconosciuta 'canadesità' a livello internazionale. Dalla riappropriazione di una, o meglio di molteplici culture orali rivolte alla lotta, al consolidamento e affermazione della propria identità, al tema ossessivo religioso di un Quebec comunque alienato in quanto 'minoranza' culturale e letteraria, (e dunque ancora bisognoso di asserire una sorta di identità), centrale rimane il tema del *survival* in quanto metafora di un viaggio proiettato oltre i confini e le frontiere.

Viaggio ed esplorazione vengono analizzati in *Exploration and travel*. Qui Eva-Marie Kröller scrive: "The literature of exploration and travel cuts a broad swath through histories, genres, disciplines, and readerships, and it has frequently been a place where evolving ideas about Canadian and North American identity are being played out." (p. 70). Il viaggio, tracciato dalle sue origini di 'conquista' e di 'appropriazione e nominazione del territorio', poi legato ad un percorso in quanto genere letterario (*travel-writing*, *travelogues*, etc.) appare indiscutibilmente vincolato alle grandi 'opere di costruzione' umane: dalle imprese di tipo imperiale allo sviluppo inteso come cambiamento politico e geografico-territoriale del Canada, alla nascita nel diciannovesimo secolo del turismo organizzato volto alla scoperta di una voluta *untouched wilderness*, fino al viaggio postmoderno il cui spazio transnazionale scivola tra confini, storie e racconti in cui i termini e i concetti di *migration* e *diaspora* sono ormai codificati: "become something of a cliché in postcolonial studies" (p. 89). La terra, la *land* canadese assurge, comunque, a narratore principale. Essa parla attraverso il senso di stupore e di alienazione di coloro che lottano per possederla o per esserne posseduti. In *Nature-writing*, Christoph Imscher si sofferma sull'evoluzione e la connessione fra la scrittura e il disegno attraverso i quali l'osservatore

umano occidentale annota piante ed animali nel tentativo di 'civilizzare' quell'estraneità che disorienta, ma che, allo stesso tempo, si identifica in un ritrovato Eden. La domanda "Where is here?" si sostituisce con "What is here?" e l'analisi si concentra attorno ad essa.

I saggi che seguono sono: *Drama* (Ric Knowles), *Poetry* (David Staines), *Fiction* (Marta Dvorak) e *Short fiction* (Robert Thacker); tutti elaborano un profilo ben dettagliato dell'evoluzione dei generi, teatrali e letterari, che nascono, si formano e agiscono in ambito culturale. Nuovamente ibridismo di forme, mescolanza di stili e narrative 'postmoderne' rompono una classicità originaria di stampo europeo. Strati multipli si pongono in relazione con le altre nazioni postcoloniali alla ricerca di un'identità stratificata e multiforme ove il realismo si intreccia con il realismo magico, la corrente neo-gotica, la *fantasy*, la *historical fiction* in una dinamica pronta a cambiare, grazie soprattutto a scrittori immigrati di origine non più o non solo unicamente europea, una cultura fortemente occidentale, così come spiega Marta Dvorak in *Fiction*. A convalidare tale eterogeneità è l'utilizzo, nella *short fiction*, del racconto a forma ciclica (*short-story cycle form*) considerata una variante culturale ("cultural variety in storytelling") che riflette e trasmette l'essenza multicultural del Canada stesso ("the cultural variety in Canada itself" p.

191), un Canada che è nazione aperta alla diversità etnica e razziale.

Il settore che, soprattutto a partire dagli anni '90, si radica nella tradizione letteraria canadese e che, allo stesso tempo, si staglia in un orizzonte sempre più internazionale, è quello della scrittura femminile: in *Writing by women*, infatti, Coral Ann Howells introduce scrittrici quali Margaret Atwood, Alice Munro e Carol Shields per dare rilievo alla presenza in campo letterario di un movimento di pensiero variegato che, dall'interno di una tradizione di stampo patriarcale, si sviluppa e si orienta verso la riscoperta di un'identità tutta al femminile. Eredi di scrittrici-pioniere che si sono imposte sulla scena culturale già dai tempi della colonizzazione, le 'eroine' contemporanee riscoprono le loro 'voci', riplasmando gli 'spazi' del discorso tradizionale ed esprimendo la propria categorica volontà di 'ridefinire' i confini di un'identità canadese postcoloniale. Presenza pervasiva in tutti i generi letterari, la scrittura femminile, soprattutto a partire da scrittrici quali Susanna Moodie e Catharine Parr Traill, si colloca anche nel contesto della scrittura autobiografica, intesa come testimonianza della vita nel Nuovo Mondo soprattutto nell'incontro-scontro con la terra canadese; scrittura autobiografica e biografica predominano nell'ultima parte del ventesimo secolo contribuendo al delinearsi di modalità di *self-represen-*

*tation*, oggetto di indagine nell'ambito della ricerca di un'identità nazionale, così come spiegano Susanna Egan e Gabriele Helms nel loro saggio *Life writing*. Non più dunque unità, ma, bensì, varietà, molteplicità di definizioni e di storie per una terra le cui caratteristiche fisiche e climatiche non permettono un'unica visione e prospettiva. Spazi rurali, urbani, specifiche realtà sociali ed economiche creano un linguaggio, o tanti 'micro-linguaggi', che investono lo spazio asimmetrico delle "imagined geographies" (p. 241). Questo sottolinea Janice Fiamengo in *Regionalism and urbanism*. Il rapporto tra luoghi, confini, frontiere, identità confluiscono nei 'particolarismi' connessi alle varietà ambientali e dunque psicologiche, un luogo in divenire ("complex place-in-process" p. 252) che riflette il pluralismo di un paese che rinnega l'uniformità di espressione. Nel saggio *Canadian Literary Criticism and the Idea of a National Literature* che chiude questo percorso critico di Kröller, la studiosa Magdalene Redekop riassume le tematiche dibattute sottolineando ancora una volta l'impossibilità, nella tradizione canadese, di un dialogo omogeneo e a senso unico perché il Canada invita l'intrusività creativa ("welcomes creative invasion" p. 274).

Non si può tralasciare la sezione finale intitolata *Further Reading* in quanto particolarmente ricca di ulteriori suggerimenti di lettura. ■

Autrice di poesia (*Color of Her Speech*, 1982, *Gyno Text*, *Double Standards*, *Sophie*, *Cartouches*, 1994), di romanzi (*Frog Moon*, 1994), ma anche critica letteraria, Lola Lemire Tostevin occupa uno spazio impreciso e per questo motivo un po' scomodo all'interno del panorama letterario canadese anglofono. La scomodità è implicita nel contrasto tra il nome francofono dell'autrice e i titoli in inglese delle sue opere, nel suo essere una donna bilingue che, come lei stessa riconosce, "writes mostly in English".

Ne consegue che la voce poetica di Tostevin è in qualche modo a sé stante nella scena letteraria canadese in quanto difficilmente collocabile al di qua o al di là della linea di demarcazione fra le due pseudo-nazioni canadesi: Quebec e "Canada Outside Quebec" nella definizione di Charles Taylor.

Lola Lemire Tostevin,  
*Site-Specific Poems*, Toronto,  
The Mercury Press, 2004,  
pp. 89, 9781551281087

Simona Bertacco

Le prime raccolte poetiche di Lola Lemire Tostevin sono apparse nel corso degli anni Ottanta, periodo in cui postmodernismo e femminismo aprivano, in Canada, la via al rinnovamento, al ringiovanimento, alla simultanea localizzazione e delocalizzazione delle forme letterarie; periodo in cui, soprattutto, un folto gruppo di scrittrici e di critiche femministe da ogni parte del Canada cercavano il modo di unificare le esperienze quebecchesi e

anglo-canadesi attraverso la sperimentazione letteraria. Ma è soprattutto la Toronto della *language poetry* e in particolare la Toronto 'concreta' di Nichol a fornire il contesto ideale per l'espressione del talento di Lola Lemire Tostevin. A Nichol Tostevin dedica il suo primo libro di poesie, pubblicato da Coach House Press, vale a dire dalla *writers' publishing house* più importante degli anni Sessanta. Tuttora, il suo nome è fortemente legato, soprattutto a livello critico, al medesimo gruppo di scrittori e di critici che si raccolgono intorno a *Open Letter*, la rivista di sperimentazione letteraria, fondata da Frank Davey nel 1965 con l'intento di cogliere l'innovazione artistica ed espressiva nel suo divenire, dando uno spazio aperto ai movimenti poetici nel momento stesso in cui si verificano in una sorta di 'presa diretta'.

L'esperienza di Nichol e dei lan-



guage poets' si ravvisa facilmente nei testi di Lola Lemire Tostevin, soprattutto delle prime raccolte poetiche, per il modo in cui la lingua, anzi le lingue, diventano oggetto di riflessione, di ironica manipolazione, di irrisoria sovversione. In quanto donna e scrittrice bilingue, Tostevin ha con la lingua un rapporto complesso, sofisticato da un lato da un'incessante riflessione metalinguistica e, dall'altro, estremamente fisico, sensuale, palpabile. Questa particolare attenzione alle parole con cui ci si esprime costituisce, a mio avviso, la cifra stilistica distintiva di questa poetessa. Anche se nel corso degli anni Tostevin si è progressivamente allontanata dalla riflessione esplicita sull'importanza che le sue due lingue hanno avuto nella ricerca di una propria voce poetica, la lingua, le parole, le lingue straniere compaiono sempre e immancabilmente nelle sue opere a complicare, mediare, deviare la composizione e la fruizione del testo poetico ed è impossibile ignorarle anche nel caso della sua poesia più recente.

*Site-Specific Poems* è il sesto volume di poesie dell'autrice. Si tratta di una collezione che pare inserirsi nel generale interesse verso le problematiche legate alla terra, alla geografia, all'ecologia che si sono affermate in Canada e nel mondo negli ultimi anni. Il volume di Tostevin, tuttavia, esprime la volontà di legare le singole brevissime poesie sì a degli spazi ben precisi, ma soprattutto al vissuto che in tali spazi si è svolto: "Tilden Lake Au Nord de North Bay" dà il titolo alla prima sezione occupata dalla poesia del paesaggio, delle rocce, dei laghi, delle praterie, e degli animali che li popolano. In natura le allitterazioni avvengono in maniera naturale, senza sforzo, e la scrittrice si rende conto che ci sono giorni "when only images speak/ Hardly two words worth hearing" (15).

Il concetto di sito come luogo si confonde con quello di sitografia: e dai luoghi reali come Tilden Lake si passa alla sezione intitolata "Encre de Chine" in cui è evidente che il motore della poesia è la riflessione sullo spazio costituito dal foglio di carta e, ancora di più, della penna che incide su quel foglio le parole della poesia. Scrivere significa segnare un percorso su una mappa: in evidenza viene posto il legame tra le riflessioni, le idee e il luogo in cui si generano. Si potrebbe dire che le poesie vengono incastonate nelle coordinate esperienziali e

concettuali in cui hanno avuto origine perché se ne comprenda a fondo il significato.

L'esperienza, il vissuto sono più importanti di quanto potrebbe apparire ad una prima lettura di questi testi: dopo un viaggio metaforico nella scrittura, con la terza sezione "Semantic Memory (monitor as site)", si entra nelle viscere del linguaggio come sistema di significazione e di comunicazione. La terza sezione costituisce una cerniera in quanto decostruisce le norme che regolano la significazione, il sistema che, con Chomsky, potremmo chiamare I-Language (Internalized Language). Lo spazio fisico della poesia è ora quello di una casa di riposo in cui la poetessa si trova per visitare la madre morente. Un dispositivo elettronico in grado di misurare cronologicamente la traccia delle parole nella memoria degli anziani fornisce l'immagine centrale di queste poesie, metafora di tante operazioni di analisi e di scavo del sistema linguistico, ma anche di un accanimento terapeutico alla vita che pare scollegato dal desiderio di abbandono di chi la vita la sta piano piano dimenticando:

"The semantic decision time task judges whether a sentence is plausible in the real world:

"The woman fell and broke her hip."

Unlike a line from a poem by Denise Levertov *see me with embryo wings*.

Little is understood of a mind retracing steps, returning to origins. (34)

Tostevin procede a descrivere la nuova logica che si crea "as words spill out too fast or too late" (36). Sorge il sospetto che le parole siano "Alien to any country/ To any class or genre" se ciò che rimane, alla fine di una vita vissuta, è la dimenticanza, la scomparsa delle parole, la loro innessarietà nell'atmosfera generale di ilarità e di felicità con cui le pazienti si sottopongono al test.

La disgregazione del corpo e, con esso, della lingua è in sostanza ciò che sta avvenendo alla madre di Tostevin a cui è dedicata l'intera collezione. Nelle poesie del segmento successivo ("A Portrait") prende letteralmente corpo, nel senso che si sostanzia nel corpo della madre, la teoria della disgregazione della lingua nell'invecchia-

mento: la madre "speaks in misquotes", non ricordandosi più le espressioni e i detti comuni, è una donna il cui corpo diventa una forma retorica, "a figure of speech" (46): con il procedere dell'età, con l'arrivo della malattia, con la graduale scorporizzazione del soggetto avviene anche il progressivo abbandono della lingua. Corpo e lingua si rivelano uniti nel processo della propria scomparsa o decomposizione:

Too many words beginning  
with their undoing: *disease,*  
*disadvantage, disembodied,*  
*disgrace.*

Language turns on itself. Words  
thin as *disposable* tissue. (47)

Disfacimento, disgregazione, silenzio: il viaggio nella morte della madre porta la scrittrice ad utilizzare il corpo al posto della lingua per comunicare, "il codice morse" (48) delle carezze, delle dita che sfiorano la mano che ormai non ha più presa e che ha smesso di raccogliere informazioni.

Il tema della perdita di una persona cara è presente in due delle sette brevi sezioni che compongono il libro ed è interessante notare come anche il tema della morte si snodi lungo due direttrici parallele: da un lato, ancora una volta, il corpo che rinuncia progressivamente ad esprimersi attraverso il linguaggio e, dall'altro, la poesia che registra questa operazione con e nelle parole, l'esistenza della poetessa che si interroga sull'invecchiamento del suo mestiere, come viene rivelato nella sezione dedicata alla memoria del poeta e amico Roy Kiyooka.

Dopo questa pausa riflessiva, riprende il "travelogue" dell'io poetico che ci porta in Spagna, a Madrid, a Barcellona, fra lingue diverse e lo sforzo di farsi comprendere e, soprattutto, di comprendere e si conclude nel giardino di casa propria, nel luogo della poesia, ma dopo la scrittura, nell'ozio di un pomeriggio estivo ritmato dal ronzio delle api e dal sollievo offerto da un bicchiere di limonata.

La collezione di Lola Lemire Tostevin percorre un viaggio il cui incedere non è lineare e semplice, bensì complicato dalla sofferenza della perdita, dagli eterni dubbi e dalle incertezze che, scrive, sono alla base della vita della scrittrice. La voce poetica di Tostevin è la voce di una donna matura che

comincia ad affrontare la morte nei suoi testi e che sembra in procinto di voltare pagina, di cambiare cifra poetica, lingua e tecnica. Si sentono gli echi del passato decostruzionista, femminista, 'continentale', ma anche lo sforzo di dare un senso diverso, più collettivo forse al proprio lavoro, la ricerca di un legame con il luogo, lo spazio occupato, le persone amate, le viste care.

L'anelito fortemente nostalgico ed emotivo che pervade la collezione sembrerebbe portare Tostevin verso il lirismo che, dagli inizi della sua produzione, ha sempre rifuggito. *Site-Specific Poems* sembra un

poema di addio alla poesia, alla leggerezza della poesia come gioco, come *divertissement*. La poesia diventa un luogo della memoria, si pianta nel terreno dove è stata composta, come gli alberi a Orsen Pond che ricordano tutti gli scrittori e gli artisti passati di lì:

"lilacs for Bronwell Wallace  
Japanese cherries for Gwendolyn MacEwen"

Le sette sezioni e le scarse poesie che le compongono illustrano un percorso che, pur frammentario, è unico ed unitario. Nella tradizione canadese del long poem, anti-lirico e sincopato, Lola Lemire Tostevin ci

propone un viaggio fisico e mentale che è intimo ma non intimistico, fortemente radicato nell'ordinario, nel quotidiano, nel materiale. L'impressione che mi ha lasciato la lettura di queste poesie è il peso di ciò che non dicono, è l'abbondanza dello spazio bianco della pagina che sembra chiamare in causa tutte le parole che sono state eliminate, cancellate, censurate dalla scrittrice. Il desiderio che la lettura lascia è quello di leggere di più, di cogliere il passo successivo dell'evoluzione di questa sensibilità poetica intelligente, sofisticata ed inquieta. ■

Dopo il successo di pubblico e di critica tributato dall'Italia ad Alice Munro per *Il sogno di mia madre* nel 2001, (*The Love of a Good Woman*, 1998) e per *Nemico, amico, amante* nel 2003 (*Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, 2001), Einaudi porta in libreria anche *In fuga* (*Runaway*, 2004), una collezione di otto racconti spettacolari, sorprendenti, che tengono fede alle aspettative a cui l'autrice ci ha ormai abituato.

Le tematiche sono quelle già care alla produzione della scrittrice canadese: l'amore sfortunato, finanche tragico, la fuga da una dimensione troppo stretta per una donna intelligente, il metallico sapore della separazione, la perdita. Ma nello snodarsi delle otto sequenze narrative che danno il corpo all'opera, questi temi vengono affrontati con uno stile guizzante e poliedrico, mai uguale, dalle tinte sempre nuove, ricche, vivide: tanto che ogni pagina è una scoperta. Imperlati uno dietro l'altro in una magistrale sequenza, tutt'altro che casuale, gli otto racconti si prestano ad una lettura globale, che incanta il lettore e lo conduce ad un livello ulteriore di significazione, attraverso il prisma di incastri tematici imponenti, ricomposti nella chiarezza di una *littera* fresca e vigorosa.

*Open Secrets* (1994) aveva segnato una sorta di svolta nella produzione della Munro: le ambientazioni spazio-temporali assumono un respiro più ampio, allargandosi fino alle radici della cultura canadese e diramandosi fino ai Balcani; ma, soprattutto, si fa ricorso ad un nuovo *modus narrandi*, quello epistolare. Rinunciare ad un unico punto di vista in favore di quelli multipli e molteplici dei diversi personaggi

Alice Munro, *In fuga*, trad. it. Susanna Basso, Torino, Einaudi, 2004, pp. 312, ISBN 88-06-17183-6, (Alice Munro, *Runaway*, New York, Alfred A. Knopf, 2004, pp. 352, ISBN 1-4000-4281-X)

Laura Rascelli

significa non più intervenire sul magma della materia affidandosi ad una voce dispensatrice di ordine, ma compenetrarla, attraverso l'immedesimazione nei suoi stessi protagonisti. A partire da *Open Secrets* i personaggi ritratti da Alice Munro acquisiscono una nuova, profonda umanità ed in questa raccolta, *Runaway*, la comunione tra lettore e parola letta diviene intima e fisiologica.

Attraverso le diverse protagoniste, si sviluppa la grande avventura di quello che può anche considerarsi come un unico personaggio, fatto dei volti e delle situazioni di tutte le attrici dei racconti, che compie un suo percorso di crescita e conoscenza. Nel primo atto della sua esistenza, dunque, questa sorta di "pan-protagonista" ha il volto di Carla, una donna che tenta inutilmente la fuga da un marito brusco e disattento; nel secondo assume (per mantenerlo anche nel terzo e nel quarto) quello di Juliet, una giovane donna che, questa volta, il coraggio di evadere da una situazione che la soffoca ce l'ha. Juliet ha

studiato lettere classiche, crede nella cultura come mezzo per farsi strada e dà vita a una figlia fuori dal matrimonio. Ma le aspirazioni ad un'esistenza libera vengono presto disattese: quella *herd mind* di cui parla Northop Frye esercita ancora la sua tirannia sulla felicità di Juliet quando, in visita ai suoi genitori ormai anziani, si accorge che la sua condotta non è, da loro, approvata né compresa ed è, persino, fonte di problemi all'interno della piccola comunità di provincia in cui vivono. Inoltre, allevando sua figlia senza una fede religiosa, Juliet dovrà subire lo scotto di perderla, quando Penelope scomparirà per seguire una comunità spirituale. Il senso di colpa per essersi posta così arrogantemente al di sopra di tutti, perfino dei suoi genitori (perfino di Dio?), sembra portare a Juliet quella domanda già così presente nella produzione di Alice Munro, quella che dà il titolo all'unica sua opera considerata, da molti, un romanzo: *Who do you think you are?*

Il quinto racconto ruota attorno alla fuga della passionale Grace, che abbandona una festa per il *Thanksgiving* a casa dei suoi futuri suoceri in compagnia del fratellastro del suo fidanzato. Il sesto racconta della mancata agnizione di una donna che crede di aver ritrovato la figlia data in adozione, per scoprire, al contrario, che la sua bambina è morta e la ragazza che ha rintracciato è la figlia legittima avuta in seguito da quella coppia di genitori adottivi. La settima protagonista è Robin, una donna mite, che, per un caso totalmente fortuito, incontra l'amore della sua vita e, per una fatalità altrettanto imprevedibile, lo perde per sempre.

Ma è con l'ottavo racconto,

Poteri, che il genio, la creatività, lo stile, la capacità affabulatoria di Alice Munro raggiungono la vetta: la civettuola Nancy sta organizzando il suo matrimonio, ma questo non le impedisce di cercare le attenzioni di Ollie, il cugino del suo fidanzato. Da ragazzina superficiale e meschina quale è, Nancy porta Ollie a conoscere Tessa, una sua amica dei tempi della scuola, che, in seguito ad una strana malattia, si dice abbia acquisito strani poteri. Ha sviluppato delle capacità extrasensoriali che le permettono di localizzare oggetti scomparsi, perfino corpi dispersi. Ollie si interessa molto al caso di Tessa, comincia a scriverne e guadagna l'attenzione della comunità scientifica. Tessa e Ollie si sposano. Poi arriva la Depressione ed i fondi per le ricerche sulle facoltà paranormali di Tessa vengono archiviati. Per sopravvivere, Ollie e Tessa sono costretti a girare il Paese esibendosi in svilenti spettacoli di magia e la sensitività di Tessa ne risente. Si ammala. E' internata in un ospedale psichiatrico. Solo dopo molti anni, Nancy incontra Ollie per caso. Da lui apprende le vicende di Tessa e della sua morte, e, al contempo, riceve, gelido, un nuovo rifiuto alla sua sempreverde proposta d'amore, vigliaccamente mai pronunciata.

Sensibile a sollecitazioni prepotentemente presenti nella *pop culture* dei nostri giorni, Alice Munro accoglie e rielabora, nell'atmosfera misteriosa, carica di segreto, e minacciosamente calma di questo racconto, suggestioni nipponiche che strizzano l'occhio alla cultura giovanile (Tessa, in divisa

scolastica alla marinara e dotata di poteri inquietanti, rimanda spiccatamente alle atmosfere di molti fumetti giapponesi) ed al miglior cinema *horror* del Sol Levante (poteri extrasensoriali e *suspance* sono gli ingredienti fondamentali di pellicole *d'essai*, quali la serie dei *Ringu*).

Dall'inizio alla fine della raccolta, dunque, si sviluppa una medesima vicenda: la fuga, analizzata nei suoi tanti aspetti plausibili. Comunque, tutti i racconti, separati o insieme, arrivano alla stessa conclusione: la perdita. Perdita del coraggio di scappare, delle proprie certezze, a volte di una figlia rinnegata, spesso di amici o famigliari, dei sogni, della speranza. La conoscenza si rivela una maledizione: è quello che le protagoniste cercano (fuggono rincorrendo la vita al di fuori degli angusti confini in cui sono costrette, vogliono conoscere autori latini, greci o classici del teatro e della letteratura, vogliono sapere la verità, assaggiare la passione), ma, fatalmente, ne restano schiacciate. La conoscenza è un confine, passato il quale non si può più tornare indietro.

Specchio di questa perdita di fiducia in ideali assoluti è il ruolo che ha la letteratura nel ciclo di *Runaway*: i classici perdono progressivamente il loro ruolo di guida ed i loro valori totalizzanti non sono più possibili, pena il peccato di *ubris* di chi, sentendosi forte delle proprie posizioni oltre ogni dubbio, finisce per essere ottuso come la mentalità da cui rifugge. In tutti i racconti c'è un rimando a testi canonici. Carla è sconvolta dalla perdita della sua

amata capretta e ne immagina i poveri resti che, come il teschio in *Hamlet*, sono figura concreta del suo stato d'animo scosso ma, al contrario del caso del principe danese, il dubbio non si scioglie (sia pur *in extremis*) in azione, bensì in impotenza. Robin incontra l'amore grazie alla sua passione per Shakespeare e reagisce alla perdita impersonando Hedda Gabler, espediente metateatrale che le permette, fingendo, di esprimere le sue aspettative di un gesto grandioso che la riscatti, ma che non arriva; Grace legge *Anna Karenina*, il dramma dell'adulterio; Nancy si gingilla con Dante per trovare marito al Club di lettura.

Ma è con Juliet che assistiamo allo sgretolarsi del confronto con l'esempio dei classici. La letteratura è per lei vanto di superiorità sociale, ciò per cui si sente particolare e superiore. La sua vita è sempre filtrata attraverso le sue letture: i suoi sensi di colpa tornano a tormentarla nelle parole del manuale di mitologia, vive l'innamoramento come Andromeda che aspetta la liberazione dal suo Perseo, assimila la perdita della figlia alla storia de *Le Etiopiche* di Eliodoro. Neanche il classico per eccellenza della cultura occidentale, la Bibbia, resta immune all'impatto decostruttivo: i suoi genitori si chiamano Sam (Samuel), il profeta con i figli indegni, e Sara, la vecchia moglie di Mosè, qui personaggio malato, grottesco, beckettiano.

Beckett/Munro, forse un accostamento sorprendente. Tuttavia, i due mondi sembrano saper comunicare. ■

Le quatrième de couverture définit le dernier volume de Régine Robin comme un "texte hybride et nomade" et aucune définition ne nous semble meilleure que celle-ci. Régine Robin, d'ailleurs, a toujours situé sa production littéraire – théorique et narrative – entre ces deux pôles: hybridisme et nomadisme sont les traits dominants d'une expérience personnelle et intellectuelle qui oscille entre plusieurs identités, lieux, styles et formes, même si les *traversées fugitives* dont parle le sous-titre caractérisent aujourd'hui tout le mouvement littéraire contemporain et répondent – ou constituent une hypothèse de réponse – au besoin de trouver une forme qui, à l'instar des récits de Borges, puisse rendre possible une "multiplicité de solutions, [une]

Régine Robin,  
*Cybermigrances. Traversées fugitives*, coll. "Le soi et l'autre", Montréal, VLB éditeur, 2004, pp.256  
ISBN 2-89005-876-X

Cristina Minelle

simultanéité de temporalités différentes" (p. 15). C'est ce besoin qui, parmi plusieurs autres voies, porte aussi à la rencontre de la littérature et de la technologie.

Aussi Régine Robin reparcourt-elle le chemin qui l'a amenée à expé-

rimer les nouveaux supports technologiques: "Nous sommes un certain nombre d'écrivains, de théoriciens littéraires, de chercheurs à nous être passionnés pour l'écriture électronique dès le début des années 80 et pour les possibilités du Web en matière d'écriture de fiction" (p. 11); elle souligne d'ailleurs que ses réflexions sur les implications du passage d'un médium à l'autre trouvent des confirmations *ante litteram* dans les écrits de personnages comme Benjamin et Kracauer, qui avaient déjà envisagé les potentialités mais aussi les difficultés liées à ces procédés.

En effet, l'hypertexte se présentant au début comme une occasion prometteuse, montre bientôt ses limites: l'engouement initial est remplacé par le désenchantement et

force lui est de constater que “[...] le texte littéraire est peut-être inséparable du livre, du codex, surtout quand il simule sa propre déconstruction, quand il cherche à défaire le codex, à simuler le réticulaire, à jouer de la matérialité du texte, de la page, du dispositif typographique” (p. 20).

Pourtant la nouveauté du volume ne réside pas dans ces pages théoriques; ce qui est sans doute le plus intéressant, c’est la mise en œuvre “pratique” du changement de médium: “Ce livre trouve l’une de ses origines dans une page Web déjà ancienne [...]” (p. 37). Il s’agit de la page Web de l’écrivaine, qui montre une photo de son bureau et se divise en deux branches: Régine Robin propose l’image publique de l’écrivaine (cv, publications, champs de recherche...); Rivka A., par contre, “[...] donnera accès à une expérimentation autobiographique éclatée” (p. 39), composée de cinq rubriques constituées de fragments. La matière de ce site, transformée ensuite en une série d’émissions de radio de Radio-Canada, devient finalement un livre. Le passage de support impose bien sûr quelques changements, mais la présence du livre, dit-elle, est “pour le moment indispensable à ma sérénité” (p. 49); il s’agit d’une décision d’autant plus compréhensible que les contenus sont très personnels: “Ce sont mes biographèmes qui vont servir de fil conducteur, de liens entre les fragments du dispositif textuel: la guerre, l’horodatier autofictionnel, la déambulation urbaine et les formes hybrides de l’écriture” (p. 49).

L’histoire, notamment, joue un rôle capital: les souvenirs de son enfance pendant la Seconde Guerre mondiale n’arrivent pas à se disposer de façon ordonnée et à créer un discours cohérent, ce qui amène à “[...] l’impossibilité de la totalisation comme dans le roman tel qu’on pouvait l’écrire au XIXe siècle. Il m’est impossible de raconter une histoire qui ait un début, un milieu et une fin. [...] Pour moi, il n’y a que la cassure, la brisure, la béance qui ne peut être comblée” (p. 52). L’écriture se cristallise sur quelques nœuds récurrents “Mon écriture ressassé et bégaie. Elle inscrit la récurrence, le traumatisme, l’obsession; elle tourne autour de signifiants errants: guerre, juif, Auschwitz, signifiants-maîtres qui gouvernent une destinée” (p. 53).

L’horodatier, mot curieux forgé par l’A., est une version personnalisée du journal ou de l’agenda: “[...] j’ai inventé ce mot construit sur horodatier (ces quittances de parkings où

l’on paie à l’heure de stationnement), car il renvoie aux heures et non à la journée comme unité” (p. 58). La vie contemporaine, surtout urbaine, ne permet plus des récapitulations à la fin de la journée; au contraire, elle demande la fixation des événements et des pensées au fur et à mesure qu’ils se présentent (“Montage, collage, tout ce que la grande ville offre dans son kaléidoscope ininterrompu”, p. 68), ce qui exige aussi de nouvelles formes littéraires: “Cette écriture fragmentaire prise dans des minirécits, en prise sur de l’autobiographique réinventée, ne saurait se contenter des limites prescrites par les traditions des champs littéraires. [...] Je ne conçois que des textes hybrides, métis, où les genres sont superposés, tressés” (p. 73).

La deuxième partie, tout à fait originale, se compose de trois sections illustrant les données “théoriques” exposées précédemment.

*Déplacements*, comme le dit le mot, relate le besoin – peut-être le destin – de l’A. d’éviter toute forme de figement: “J’ai longtemps pensé que je n’avais ni langue ni nom, ni lieu ni feu. J’en ai changé tant de fois!” (p. 81). Le souvenir de Berlin déclenche une série de visions fugaces restituées par de petites touches: “Regards croisés. La passante. Vies retenues, en pointillé, vie dont on ne saura jamais rien. Visages où s’accrochaient mes rêves. Tourner dans la ville, apprivoiser le labyrinthe” (p. 83). Berlin est recréé par des pages de journal écrites dans cette ville – mais sans aucune date –, par des listes de noms de lieux, par les souvenirs évoqués par des cartes postales. Paris, lui aussi, apparaît par fragments, chacun correspondant à un arrêt de la ligne 91 de l’autobus, ou à un souvenir lié à un bistrot. L’instabilité identitaire ne cesse de se poser comme sujet privilégié, ce qui peut même désorienter le lecteur lorsque l’A. affirme avoir écrit des cartes postales à ses nombreuses identités, réelles ou fictives (Régine Robin, Rivka Ajzersztejn, Nancy Nibor, Pamela Wilkinson, Brenda Mills). Le voyage à Tokyo, par contre, pousse à une nouvelle réflexion sur la métropole contemporaine, agglomération sans histoire et sans géographie (“[...] c’est la quintessence de la non-ville, de la ville chaos. Ville sans passé, sans traces”, p. 158) mais aussi dépourvue de certitudes pour l’avenir: “Ville rhizome, décentrée, déterritorialisée, où les stations de métro constituent les multiples centres et qui perturbe notre sens de la stabili-

té. On est immédiatement plongé dans l’éphémère, le flou, le flux, le mouvant, sans repères” (p. 163).

La deuxième section, *Mail de soi*, contient un récit où son “identité Régine Robin” se brouille avec celles de Brenda Mills et de Pamela Wilkinson. Cette superposition se croise avec les possibilités offertes par les technologies informatiques: dans un cybercafé de Paris, elle décide d’entreprendre une correspondance entre ses deux identités “réelles”, chacune ayant sa propre ville: “C’est à moi que je dois envoyer des messages. Rivka A. écrit à Régine Robin et réciproquement. Rivka A. écrira quand elle sera à Paris et Régine Robin lui répondra quand elle sera à Montréal” (p. 188). D’ailleurs, nous vivons presque en prise directe sa journée dans *Journal d’une cyberdépendante*, où elle manifeste un besoin urgent de communiquer grâce à Internet et au courrier électronique et où son existence semble dépendre entièrement de la possibilité d’accéder au Web: “Je me rebranche. Impossible! Il doit y avoir trop de monde sur le réseau, impossible! Je me sens orpheline. Je ne peux accéder à l’essentiel, on me vole mon existence!” (pp. 205-206).

*Identités de passage: boîtes de vie*, la troisième section, est formée par de brefs récits à la troisième ou à la première personne. Parmi ces derniers, le plus intéressant est sans doute celui traitant des nombreuses fois où elle a perdu ses papiers d’identité: curieusement, elle arrive toujours à les retrouver mais parfois ce sont les papiers mêmes qui semblent la retrouver – malgré les changements de nom et d’adresse – et qui lui permettent d’appartenir encore une fois à une communauté. *Fourre-tout*, tout en étant le dernier récit (mais “récit” n’est ici qu’un terme conventionnel que nous employons faute d’un lexique plus approprié), pourrait être lu à la fois comme une véritable conclusion et comme le projet d’un livre à venir, répondant encore au besoin d’expression immédiate et sans contraintes: “Je rêve d’un journal qui me ressemblerait. Un fourre-tout mais dans lequel on se repèrerait malgré tout, qui consignerait à la fois les rêves, les rêvasseries, les fantasmes, les projets, les réflexions, les citations, les remarques de lecture. Le tout comme un collage sans ordre [...]. Ni archéologie, ni hiéroglyphes, la vie comme une déambulation urbaine” (p. 237). ■

Con questo nuovo lavoro lo scrittore Canadese George Szanto chiude la trilogia della "conquest of Mexico" iniziata nel 1990 con *The Underside of Stones* e continuata con *The Condesa of M.* (2001). Cronologicamente la vicenda narrata in questo libro si pone tra i due lavori precedenti. La storia di *Second Sight* è vissuta dal protagonista durante un viaggio di poche settimane che il criminologo Jorge compie a Michoacuario sei anni dopo il suo primo arrivo in Messico, quindi due anni primi dell'ultimo viaggio che lo vedrà alle prese con l'affascinante storia della "Condesa".

A guidarci in questo ennesimo viaggio in Messico è sempre il nostro ormai noto criminologo canadese Jorge, che decide di ritornare per un breve periodo a Michoacuario per festeggiare l'elezione alla carica di primo cittadino del suo amico Pepe. L'arrivo a Michoacuario di Jorge coincide con la scomparsa di Pepe. Ecco che dopo il terremoto di *The Underside of Stones*, un altro evento poco piacevole da il benvenuto in Messico a Jorge. Il nostro criminologo, esortato dalla compagna "curandera" di Pepe, e da tutti gli altri amici, che sono altrettante vecchie conoscen-

George Szanto, *Second Sight*, Montreal, XYZ, 2004, pp. 310, ISBN 1894852117

Antonio Sansone

ze di noi lettori, inizia ad indagare sulla scomparsa dell'amico e inevitabilmente si trova dentro una rete di intrighi politico economici che svelano agli occhi del gringo Jorge un Messico che fino ad allora non aveva ancora conosciuto. "I'd thought I understood Michoacuario, just a little. Wrong". Questo di *Second Sight* è il Messico corrotto dei politici, è il Messico dominato dalla paura e dall'idiozia di una chiesa che inizia una "caccia alle streghe" verso tutto ciò che allontana le persone dal vittimismo della povera gente. Le atmosfere "magiche" che ci avevano accompagnato nei due libri precedenti fanno posto ad un realismo poliziesco che avvicina questo ultimo lavoro al primo romanzo di Szanto, *Not Working* (1982). Ad accompagnare Jorge in

questa ennesima avventura, oltre i già noti Ruben lo "jefe de policia", lo sciamano Ali Cran e gli altri amici di bevute del criminologo nord-americano, vi sono altri personaggi. Tra questi vale la pena ricordare Irini, che riaccende in George la passione amorosa, e soprattutto la mendicante Lucilla che prende il posto del "Virgilio" Moises de Jesus e come una novella Beatrice accompagna Jorge alla conoscenza di questo "nuovo" Messico. La Michoacuario che Jorge ritrova è una città molto più occidentale rispetto a quella che aveva lasciato. L'aspetto pragmatico della vita prevale sulla realtà "poetica" dei romanzi precedenti, e inevitabilmente anche i personaggi che ci avevano accompagnato negli altri due lavori, in particolar modo in *Underside of Stones*, si scollano di dosso il loro "essere di frontiera" per assomigliare sempre più a cittadini di una qualsiasi città occidentale.

L'avventura di George Szanto si conclude con un viaggio nel Messico della globalizzazione, del Messico che ha superato la frontiera e da cattivo allievo ha ingoiato tutto quello che di negativo si trovava oltre il confine. ■

La collection de traduction de textes québécois "Laurentide" que publie le Centro Universitario di Studi Quebecchesi a changé d'éditeur et se trouve depuis novembre 2004 auprès des éditions Sinnos de Rome, déjà dépositaires de deux livres québécois d'une collection précédente intitulée "Betula": *Wolswagen Blues* de Jacques Poulin (trad.it de Maria Rosa Baldi et préface de Normand de Bellefeuille) et *La Felicità scivola tra le dita*. Abba Farhoud, (trad. it di Elettra Bordino, préface et commentaire d'Anne de Vaucher Gravili).

La Sinnos réédite les deux titres publiés par l'Harmattan Italia, *Che cosa ti manca Eveline*, sous un nouveau titre *L'ultimo viaggio di Eveline* de Gabrielle Roy, (trad.it de Maris Rosa Baldi et préface de Novella Novelli) et *Rue Saint-Denis* d'André Carpentier (trad. it. de Lucia Bonato et préface de Paola Mossetto. Dernier volume paru en juin 2005, *L'invenzione* de Suzanne Lamy, Trad.it et préface de Carla Fratta.

Prochain volume prévu pour la fin de l'année 2005: *Il torrente* d'Anne

## SEGNALAZIONI

Hébert (trad. it. Alessia Pasqualini et préface d'Anne de Vaucher).

Anne de Vaucher

**Ying Chen, *Tempo immobile*, trad. it. de Bettina Luppoli, Milano, La Tartaruga Edizioni, Baldini Castaldi Dalai, 2004, pp. 128** (*Immibile*, Montréal, éditions du Boréal, 1998. Précisons qu'auprès de la même maison d'édition a été publié un autre roman du même auteur, en 1999 *L'ingratitude*, trad. it de Pia Cillario. (*L'ingratitude*, Montréal, Leméac, 1995).

Anne de Vaucher

**Gaétan Soucy, *Music-Hall!*, trad. it. Francesco Bruno, Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 416.** (*Music-Hall!*, Montréal, éditions du Boréal, 2003)

Cet auteur est considéré comme l'un des auteurs les plus en vue du Québec et ses romans sont traduits dans 15 pays. Rappelons la traduction italienne en 1998 auprès de la même maison d'édition, *La bambina*

che amava troppo i fiammiferi.

Anne de Vaucher

**Jean-Louis Gaudet, *Akbar. Una manciata di vento, Iesa, (Siena), Equitare, 2004, pp. 282.*** Ce romancier d'origine québécoise, fonctionnaire de la FAO depuis 1960 vit à la campagne au nord de Rome et écrit en italien. Dans ce roman il raconte sa passion pour les chevaux pure-sang arabes et en fait une histoire qui n'est pas seulement une histoire de chevaux mais aussi une réflexion la nature de l'homme, son sens de l'existence et son respect pour la création.

Anne de Vaucher

**Oswaldo Lanzolla, *La letteratura del Québec e l'universo femminile: Yolande Villemaire, Torino, L'Harmattan Italia, coll. "Tesi e percorsi di ricerca", vol. XXIII, 2005, pp. 136.*** Ce volume sera présenté en présence de Yolande Villemaire à la Librairie Odradek de Rome et à Turin dans un séminaire de la Prof. Paola Mossetto, les 22 et 26 avril 2005.

Anne de Vaucher

**Aurélie Resch, *Les yeux de l'exil*, coll. "Actes premiers", Le Nordir, 2002, pp. 100, ISBN 2-89531-026-2**

*Les yeux de l'exil* est le premier livre d'Aurélie Resch. Composé de douze nouvelles, le recueil se divise en deux parties mais maintient tout au long de la lecture une même inspiration, marquée par la sensibilité et par le cosmopolitisme de l'A. La France et le Canada, les deux pays dont elle a la citoyenneté, ne représentent pas la limite spatiale de sa narration: l'Afrique, notamment, émerge comme décor particulièrement aimé, mais aussi le monde – universel – des immigrants est observé avec intérêt, et met en relief ce mélange d'espoir, de nostalgie et de dépaysement qui caractérise tous ceux qui quittent leur terre pour un pays nouveau. Pourtant les nouvelles les plus intéressantes sont peut-être celles qui racontent la vie quotidienne des personnages, avec leurs joies et leurs tragédies: Aurélie Resch sait en saisir les aspects les moins évidents, tout comme elle sait les fixer par quelques mots bien choisis.

Cristina Minelle

**Margaret Atwood, *Il racconto dell'ancella*, trad. it. di Camillo Pennati, Milano, Ponte alle Grazie, 2004, pp. 329, ISBN 8879286994**

Ponte alle Grazie ripropone con una nuova veste grafica la traduzione italiana del romanzo *The Handmaid's Tale* già pubblicata da Mondadori nel 1988 ed oramai introvabile in libreria. Questa nuova presentazione costituisce un'ottima occasione per il pubblico italiano di (ri)scoprire un romanzo diventato un classico sul fondamentalismo religioso, la condizione femminile nei regimi teocratici e l'insopprimibile anelito alla libertà.

Chiara Bolcato

**Jeannette Armstrong, *Dancing with the Cranes*, illustrated by Ron Hall, Penticton, BC, Theytus Books Ltd., 2004, pp. 24, ISBN 1894778170**

Desidero segnalare il libro per l'infanzia *Dancing with the Cranes* di Jeannette Armstrong, scrittrice aborigena canadese della nazione Okanagan. Jeannette Armstrong, che può essere considerata una delle principali scrittrici canadesi, compare in moltissime pubblicazioni, oltre un centinaio. Per l'infanzia ha scritto i seguenti volumi: *Enwhisteetkwa* (1982) e *Neekna and Chemai* (1984). Fra le sue opere si annoverano inoltre: *The Native Creative Process* (1991), la raccolta di poesie *Breathtracks* (1991), le antologie, *Looking at the Words of our People* (1993) e *Native Poetry in Canada* (2001), i romanzi, *Slash* (1985) e *Whispering in Shadows*

(2000). *Dancing with the Cranes* affronta il delicato tema della morte e lo fa tramite il forte legame che univa la giovane protagonista Chi' e la nonna ormai scomparsa. Il senso della perdita e il dolore per la morte della nonna trovano una loro spiegazione nel ciclo di rinnovamento della natura, di cui proprio le gru, con il loro annuale migrare, sono una manifestazione. Il ritorno annuale delle gru, così come la nascita di una nuova vita nel grembo della madre di Chi', ristabiliscono l'equilibrio naturale fra la vita e la morte. Anche se, ogni anno, lo stormo di gru sembra lo stesso, in realtà non è così: nuove gru si sono aggiunte e altre ci hanno lasciato per sempre, come sembrano esprimere le parole della madre di Chi': "it is the same for people, and even though it is the saddest thing when someone dies, it is also the happiest thing when a new person is added" (p.12). Il canto che la nonna soleva cantare per dare il benvenuto alle gru si rinnova con la voce della madre e si mescola alle voci quasi umane degli uccelli; proprio in quel momento la nonna fa avvertire la sua presenza che rimarrà per sempre nel cuore di chi le vuole bene. Il libro è arricchito dalle belle illustrazioni che riproducono i disegni di Ron Hall.

Mariella Lorusso

## Caraibi

Toby est apparemment le stéréotype du martiniquais de succès, toujours entouré des femmes et d'admirateurs. Pourtant, conscient que ses privilèges dérivent en grande partie de la clarté de sa peau, il se laisse aller à l'alcoolisme, à un désarroi et à une dépression de plus en plus graves. La grève de la faim qu'il entreprend pour contraster une circonstance politique paradoxale ne sera qu'un stratagème pour se laisser sombrer définitivement et mourir. Pourtant, incapable de contrôler jusqu'au bout sa destinée, il mourra dans des circonstances cruelles. C'est son frère Jaran qui, le soir de l'enterrement de Toby, revoit les épisodes principaux de la vie de ce dernier. D'ailleurs Jaran n'aurait rien d'autre à revivre, puisque, subjugué par le charisme de son frère, il a toujours manqué ses propres objectifs. Sa peau très noire et son caractère fermé en ont fait le souffre-douleur de sa famille et ont développé en lui une haine féroce

Roland Brival, *Cœur d'ébène*, Paris, Phébus, 2004, pp. 286, ISBN 2-85940-994-7

Paola Ghinelli

qu'il a toujours ravalée. Que faire maintenant que la source principale de son malheur n'est plus là? Perdu à son tour dans une aliénation qui ne pardonne pas, Jaran ne peut que dériver dans sa ville, un Fort-de-France contemporain privé de ses couleurs tropicales, plongé dans la nuit de cette mort récente, qui ne garde de son ambiance qu'une moite et suffocante pesanteur. Les pages consacrées à ses quartiers tour à tour bruyants ou dangereux, mais toujours irrémédiablement éloignés du malaise inépuisable de Jaran, sont parmi les meilleures du

roman.

Rythmé par les hasards des rues de Fort-de-France, *Cœur d'ébène* se fonde également sur l'exploration du lieu commun. L'opposition manichéenne entre le personnage noir et le personnage blanc et la revisitation de véritables mythes littéraires (comme celui des frères ennemis ou du rapport ambigu entre le bourreau et la victime) sont poussées à l'extrême, afin de montrer l'inconcevable et réelle aliénation d'un peuple qui ressent jusqu'à ce jour les conséquences de la colonisation. En mettant les stéréotypes en contraposition dialectique, ce roman arrive à les démasquer et à découvrir la plaie béante d'un malaise social. Dans ce contexte, même les situations sentimentales et sexuelles morbides entre consanguins auxquelles Roland Brival nous a habitués, prennent une signification métaphysique et se transforment en une réflexion sur la misère dans laquelle les hommes sont jetés. ■

Erna Brodber è autrice di tre romanzi, *Jane and Louisa Will Soon Come Home* (1980), *Myal* (1988) e *Louisiana* (1994), di diversi studi di carattere sociologico e di numerosi saggi sulla storia e la cultura caraibica. Nel 2003 la scrittrice studiosa giamaicana ha dato alle stampe *The Continent of Black Consciousness*, una raccolta di *lectures* tenute nel suo villaggio natale, Woodside, nell'ambito di un suo progetto, la "School for the Descendants of Africans Enslaved in the New World". Tali *lectures* sono state ideate e organizzate per tentare

Erna Brodber, *The Continent of Black Consciousness: on the History of the African Diaspora from Slavery to the Present Day*, London, New Beacon Books, 2003, pp. 194, ISBN 1873201176

Marianna Ottaviani

di colmare le molte lacune esistenti nella storia giamaicana e caraibica.

Nel primo saggio, intitolato "Comparative Slavery", vengono presi in esame diverse aree mondiali e diversi periodi storici in cui alcuni popoli sono stati ridotti in schiavitù. Alla scrittrice preme veicolare un messaggio ben preciso: quello africano non è stato l'unico popolo a essere stato sottoposto a un'esperienza degradante e umiliante come quella della schiavitù. Nelle piantagioni del Nuovo Mondo è stata però messa in atto una tipologia di schiavitù che

non ha conosciuto eguali nella storia umana. Il saggio si conclude con una serie di domande molto significative: "The master may draw pictures of us, but do we believe those pictures? Did we/ do we see ourselves as socially dead, as doomed to enslavement, as constitutionally the outsider, as without honour and therefore without the capacity to assume responsibility for our actions?" (p. 24). Per sottrarsi alla schiavitù mentale dalla quale sono ancora afflitti, i giamaicani devono cominciare a fornire le proprie versioni della storia e a contrastare le immagini costruite dagli ex-colonizzatori.

Nel capitolo successivo, "Liberation Thought & Action 1789-1900", la scrittrice pone enfasi sul fatto che gli schiavi non hanno subito passivamente la loro condizione, ma hanno opposto una strenua resistenza e lottato per conquistare la loro emancipazione. La Brodber si concentra sulla rivolta che ha avuto luogo nell'isola di Haiti, che ha portato alla proclamazione, nel 1804, della prima repubblica nera, ma anche sui tanti atti quotidiani di resistenza alla schiavitù: la fuga dalle piantagioni, il fingere di essere malati per non lavorare, i tentativi di uccidere i propri padroni e l'estremo gesto di ribellione, il suicidio. La scrittrice ricorda anche il caso dei *maroons*, gli schiavi ribelli, che, in Giamaica, hanno dato filo da torcere alle truppe britanniche per diversi decenni. Erna Brodber fa inoltre riferimento al ruolo fondamentale svolto dalla resistenza culturale alla schiavitù e sottolinea che "liberation also had to mean an attack on the perception that they and others had of their possibilities. Throughout this period, along with violent overthrow of the system and flight out of white dominated societies, our forefathers in all the areas and among all the colours as well as throughout the times of slavery and of freedom worked at a change of perception" (p. 47). La conquista della libertà deve andare di pari passo con la creazione di una nuova percezione di se stessi, una percezione che esula dalla rappresentazione falsata e stereotipata perpetuata dai colonizzatori.

Il capitolo intitolato "The World the Freedman/Woman Made" è invece dedicato a una disamina del periodo successivo all'Emancipazione. Le condizioni di vita degli schiavi emancipati e i modi attraverso i quali essi hanno affrontato la nuova situazione si trovano al centro dell'indagine condotta dalla Brodber.

In "Marcus Garvey & The Continent of Black Consciousness" la scrittrice spiega come sia giunta a comprendere il legame esistente tra afro-caraibici e afro-americani

attraverso l'operato di Marcus Garvey, il fondatore della UNIA (Universal Negro Improvement Association). In questo saggio Erna Brodber si fa portavoce di una visione squisitamente pan-africana. La scrittrice auspica infatti la creazione di un costrutto transnazionale, da lei denominato "the continent of black consciousness", che riunisca tutti gli africani della diaspora, i quali sarebbero, per la Brodber, indissolubilmente legati da esperienze affini (la tratta degli schiavi, la schiavitù, la lotta per l'emancipazione), ma soprattutto dalle stesse radici che affondano nel continente africano. La scoperta dello stretto rapporto tra gli africani della diaspora costituisce un tema piuttosto ricorrente nell'opera della scrittrice giamaicana.

Nel saggio successivo, "Afro-Caribbean Voices in the International Arena", vengono presi in considerazione tre importanti intellettuali e scrittori caraibici, Claude McKay, C.L.R. James e George Padmore, mentre il capitolo intitolato "From Juba's Head" è dedicato all'analisi di due romanzi: *Crick Crack, Monkey* (1970) della scrittrice di Trinidad Merle Hodge e *Praisesong for the Widow* (1983) di Paule Marshall, nata a New York da genitori originari di Barbados. Juba è un nome femminile piuttosto diffuso tra gli africani della diaspora e sta a indicare, per la Brodber, "a female New World intellectual's sense of feeling connected to Africa" (p. 137). In questo saggio la scrittrice individua consonanze e differenze tra i due romanzi e finisce per sottolineare che le problematiche sollevate dalla Hodge trovano una possibile soluzione nel romanzo della Marshall, la cui protagonista, l'anziana Avey Johnson, compie, non a caso, un vero e proprio ritorno spirituale all'Africa: "The central action in *Praisesong for the Widow* is Avey's reconnection with her past, and we can't help but wonder here whether Hodge's Tee, when her teenager turns into widowed 50-plus, will not be on the same journey. There are parallels in the world invented by the two novelists which tease us into such a thought – the power of the aunt in the socialization of the child, for one" (p. 156). La protagonista di *Crick Crack, Monkey*, Tee, è, per usare la definizione della Brodber, una "Juba" mancata, che non è riuscita a opporre resistenza alla schiavitù mentale alla quale è stata esposta. In

*Crick Crack, Monkey* e in *Praisesong for the Widow*, osserva ancora la Brodber, vengono messi in scena due movimenti perfettamente inversi. Tee si allontana sempre di più dalle sue origini e alla fine lascia il suo paese alla volta dell'Inghilterra, mentre l'allontanamento di Avey Johnson dalla sua precedente esistenza statunitense vissuta all'insegna del materialismo e dell'arrivismo è proporzionalmente inverso al suo avvicinamento alle sue origini.

Tee lascia Trinidad e si reca in Inghilterra, la madrepatria, il centro del potere coloniale, mentre Avey compie un viaggio nei Caraibi che l'avvicina alla sua eredità africana e che, pur implicando un suo ritorno a New York, le consente di giungere a una consapevolezza diversa della sua storia. Sull'isola di Carriacou Avey vive "a spiritual connection and reconciliation with her racial past" (p. 151) e ciò fa di lei una perfetta incarnazione di "Juba". È interessante sottolineare che alla Brodber interessa l'opera della Marshall probabilmente anche perché vi ravvisa similitudini con la sua stessa opera. Il seguente commento su *Praisesong for the Widow*, ad esempio, potrebbe essere utilizzato anche in riferimento a *Jane and Louisa Will Soon Come Home* e a *Louisiana*. Avey Johnson, proprio come Nellie Richmond e Ella Townsend, le protagoniste dei due romanzi della Brodber, è stata condotta a "a reconciliation with the spirits of her ancestors and the understanding, which she now wishes to broadcast - that an acceptance of your African forefathers is necessary to your social-psychological peace; that your ancestors of the African diaspora ought to be revered and that there is a continent of black consciousness that we all can plug into and be healed" (p. 159). Recupero della storia personale e collettiva, ritorno all'Africa e valorizzazione del cosiddetto "continent of black consciousness" sono dunque gli elementi principali che informano l'opera della Brodber e che si presentano a più riprese nei suoi saggi.

Nel capitolo conclusivo, "Writing Your Village History – the case of Woodside", la scrittrice riassume le scoperte da lei fatte sulla storia del suo villaggio d'origine. Per ricostruire la storia di Woodside Erna Brodber ha fatto ricorso a metodi di ricerca non convenzionali, si è cioè basata su interviste condotte con gli abitanti più anziani del suo villaggio e ha tentato di scoprire quanto sia stato tramandato oralmente di generazio-



ne in generazione. La storia orale, che è stata mantenuta in vita grazie alle narrazioni orali, costituisce un prezioso strumento di conoscenza per la Brodber, che ha spiegato che "What black people say, as a result of applying imagination and meditation to an issue, given the paucity of records for a conventional history of us, we should perhaps accordingly see as hypotheses to be tested, as leads to be followed in writing our family and local history, for it might 'nearly go so'. It is with this taking-what-my-black people said seriously that I started my research into my

own village history" (p. 160). La storia dei Caraibi è sempre stata scritta dal punto di vista, univoco e unilaterale, dei colonizzatori e gli schiavi sono riusciti a lasciare ben poche testimonianze dirette. Per gli studiosi e gli scrittori caraibici recuperare il passato costituisce quindi un'operazione di estrema complessità e Erna Brodber ritiene che per ricostruire la storia di chi non ha lasciato testimonianze scritte si rende necessario ricreare, anche immaginativamente, il passato, ri-costruirlo facendo ricorso a memorie 'alternative' come quelle dei suoi compaesani più anziani e

all'immaginazione. La scrittrice è infatti convinta che "every little bit of information about ourselves that we can find is vital to our communal self-knowledge" (p. XIII).

I saggi scritti dalla Brodber prendono dunque le mosse dalla volontà di realizzare delle contro-storie, di riscrivere la storia dei Caraibi dando risalto a tutti coloro che, nei libri di storia, vengono quasi sempre marginalizzati. In altri termini, per Erna Brodber ciò che i popoli che hanno vissuto l'esperienza della colonizzazione sono chiamati a fare è "right/write your history" (p. 179). ■

**A**vec *À bout d'enfance*, Chamoiseau enrichit sa filière autobiographique. Ce troisième volet de la trilogie entamée par *Antan d'enfance* et *Chemin d'école* narre pourtant un monde nouveau. Il ne s'agit plus de l'univers domestique ni des souffrances causées par l'école, mais de l'éveil à une conscience qui jamais plus ne sera enfantine. Le fil principal de la trame que Chamoiseau tisse ici s'enroule autour des petites filles, le prétexte idéal pour évoquer les émois de la préadolescence avec un humour attendri. Le "négrillon", bien connu des lecteurs de Chamoiseau, évolue d'abord dans le contexte familial qui a été largement décrit dans les volumes précédents, mais avec une conscience croissante des rapports familiaux et des rôles de chacun. Il est clair que cette nouvelle perspective dérive de son âge. Parallèlement, en effet, les petites filles l'impressionnent parce qu'ils ne sait pas comment les classer: elles ne sont ni "grandes", ni "grandes personnes" ni "êtres humains" (c'est ainsi que le protagoniste désigne les petits garçons tels que lui-même). Au moment où il appréhende cette nouvelle espèce, "tout s'embrouilla (...) dans un

Patrick Chamoiseau, *À bout d'enfance*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 285, ISBN 2-07-075393-X.

Paola Ghinelli

effet rétroactif qu'aucune connaissance humaine n'avait du éprouver. Des petites-filles, il en avait déjà vu, rencontré, croisé au coin d'une rue. (...) Il les avait vues sans les voir (...) elles n'avaient pas existé pour lui jusqu'au moment de les surprendre par dizaines (...) et se mettant à coloniser sa conscience d'une lenteur magique. Une fois leur existence admise dans le temps et l'espace, il lui fallut réorganiser sa typologie du monde". (p.107) Cette réorganisation impliquera toute une série de tentatives d'approche qui culmineront en un premier amour compliqué par les mécanismes cruels qui régissent les groupes d'adolescents.

En même temps, le narrateur – le négrillon devenu adulte – évoque,

entre autres, la mort de ses parents. En effet, comme il est fréquent dans l'œuvre de Chamoiseau, le texte principal est intercalé par des textes courts, en italique, bien plus proches de la gravité de l'âge adulte. Cet enchâssement suscite des irradiations réciproques. Ainsi, les expériences de l'âge adulte, telles le deuil, la perte, la réflexion sur le temps et sur la mémoire, le recul par rapport à soi-même, jettent leur ombre sur le récit d'enfance et s'y agglutinent. C'est une manière subtile et originale de suggérer que la fin de l'enfance et le parcours vers l'autre impliquent une souffrance qui nous accompagnera toujours et qui est le propre de l'homme. Cette double initiation à l'amour et à la mort, cette trajectoire pointillée d'incertitudes, de superstitions et de doutes, a façonné l'adulte qui s'est appuyé sur ces expériences pour faire face aux difficultés. C'est avec une intense émotion et une profonde pudeur que ce roman se conclut. Malgré sa mélancolie, en effet, malgré son constat des amertumes de la vie, le narrateur semble puiser aussi sa force d'adulte dans la mémoire et dans l'écriture qui en est l'expression. ■

**N**ata a Aruba nel 1950 ma trasferitasi dopo poco tempo sull'isola di origine dei genitori, Grenada, Merle Collins è autrice di due romanzi, *Angel* (1987) e *The Colour of Forgetting* (1995), di una raccolta di racconti, *Rain Darling* (1990) e di due raccolte di poesie, *Because the Dawn Breaks* (1985) e *Rotten Pomerack* (1992). Anche la sua ultima opera, *Lady in a Boat*, è una raccolta di poesie, che possono essere concepite come il risultato di una

Merle Collins, *Lady in a Boat*, Leeds, Peepal Tree, 2003, pp. 95, ISBN 1-900715-85-6

Marianna Ottaviani

fusione delle tematiche prese in esame nelle opere precedenti. Dopo una prima sezione dedicata

alla malattia che ha colpito il padre della scrittrice e che l'ha condotto alla morte, la sezione più consistente della raccolta è incentrata sulla rivoluzione che ha avuto luogo a Grenada nel 1979.

In quell'anno venne deposto il regime di Eric Gairy e instaurato il People's Revolutionary Government, guidato da Maurice Bishop, ma il governo rivoluzionario ebbe vita breve a causa di dissapori e conflitti scoppiati al suo interno.

Nell'ottobre 1983 Bishop fu prima arrestato e poi assassinato. Ciò fece precipitare la situazione e fornì un pretesto agli Stati Uniti, impensieriti dalla svolta comunista di Grenada, per intervenire e riportare l'isola sotto il loro controllo.

Il timore che gli ideali rivoluzionari potessero espandersi a macchia d'olio in tutto il bacino caraibico aveva infatti creato non poche preoccupazioni agli statunitensi che, forti del pretesto che il loro intervento era volto a 'salvare' l'isola dal caos in cui versava, il 25 ottobre 1983 invasero Grenada.

Alcune delle poesie contenute in *Lady in a Boat* rappresentano un tentativo di giungere a patti con la fine della rivoluzione e delle speranze ad essa legate, ma testimoniano soprattutto il fatto che, sebbene siano ormai passati venti anni, le ferite sono ancora aperte e appaiono tuttora insanabili. La poesia intitolata *October Blues*, ad esempio, ritrae l'immane sopraggiungere di tristezza e depressione verso la metà di ogni ottobre, quando la poetessa rivive nella sua mente quanto accaduto, molti anni prima, in quel mese: "So I have the October/ blues. Mid October comes and/ in my head a helicop-/ ter hovers. In a picture postcard paradise/ bumbling bombs blast explosions/ on a fumbling, fearful fort" (p. 38). Il forte spaventato bersaglio delle bombe statunitensi era la sede del governo guidato da Bishop e con lui vengono colpiti anche i nascondigli dei rivoltosi, di coloro che hanno lottato per difendere il loro paese da un'invasione straniera e hanno abbracciato le armi per proteggere gli ideali rivoluzionari in cui credevano: "I have these im-/ ported October blues, these/ Caribbean sea blues. In my/ head is a still blue picture/ of Rose, loading guns. She's there/ because, support this leader-/ ship or not, nation is home./ She wants no kind, invading/ father figure to preach love/ of human kind./ I have these/ October blues because I/ see again my friend lying/ in a drain. A pig nudges/ at his body. A man with/ dreams, my friend, not red dreams but/ dreams wet with the sea-blue hope/ of a bright Caribbean dawn-/ ing" (p. 39).

Nella poesia intitolata *October, All Over* Merle Collins prende spunto da un detto popolare che mette in guardia sull'arrivo di uragani e che recita: "June, too soon; July,

stand by; August, look out, you must; September, remember; October, all over".

In ottobre il rischio di uragani è ormai scampato e gli abitanti delle isole caraibiche possono tirare un sospiro di sollievo. Questo detto nasconde però un significato molto particolare per la poetessa. Nell'ottobre 1983 si sono infatti verificati eventi i cui effetti nefasti possono essere assimilabili alla distruzione e allo sconvolgimento provocati da un uragano piuttosto violento. Il detto assume anche un altro valore, perché quel mese ha segnato la fine della rivoluzione: nell'ottobre 1983 è finito davvero tutto per gli abitanti di Grenada: "And same October so, all/ over in truth. You ever/ see that? Look how you could lis-/ ten to a rhythm all the/ days of your life and never/ get the form and the turn/ and the meaning of the thing/ that it saying" (p. 35).

*Pearls* registra le reazioni di un uomo la cui macchina viene perquisita da soldati statunitensi alla ricerca di cubani: "This is my country and/ a foreign soldier just searched/ me, and he laughed so hard that/ he shook" (p. 36). Tale fatto increscioso, però, è stato causato dagli stessi abitanti di Grenada e dalla loro incapacità di restare uniti in situazioni avverse: "The worst thing is, I guess/ we invited them. Chicken/ don't look up and squawk when it/ know chicken hawk is around" (p. 36). Si tratta di un detto ricorrente nelle opere di Merle Collins. Nel suo primo romanzo, *Angel*, viene pronunciato prima degli eventi dell'ottobre 1983 e ripetuto nelle pagine conclusive, quando la madre della protagonista incita le sue galline a rimanere unite e a non permettere al falco che si sta librando sopra di loro di spaventarle. Solo se rimangono tutte insieme possono sperare di sfuggire al pericolo. Come appare ovvio, questo invito è rivolto soprattutto al popolo di Grenada, che, a causa dell'incapacità di risolvere insieme i propri problemi, ha finito per fornire il pretesto a una potenza neocoloniale come gli Stati Uniti di intervenire e di costringerlo ancora nelle maglie coloniali.

Uno dei componimenti più interessanti è *Se Mwe, Nutmeg*, che significa "Is Me, Nutmeg". Questa poesia rimanda al titolo della raccolta, *Lady in a Boat*, che altro non è che una parte di un indovinello la cui soluzione è proprio "Nutmeg" e che viene riportato in epigrafe:

"Lady in a boat/ With a red petticoat". La noce moscata, caratterizzata da un "yellow coat" e un "red petticoat" (p. 46), è il simbolo di Grenada, è raffigurata anche nella bandiera dell'isola, e quindi aleggia tra le bandiere issate sopra la sede delle Nazioni Unite a New York: "Sometimes when I up there with the stars over the U.N. in New York/ I does really want to come down, just to have a say in the talk./ The breeze bringing mutters, how young people leaving the land/ and I peep over by Brooklyn, and wonder who still home on the sand" (p. 46). La noce moscata vorrebbe avere voce in capitolo nei dibattiti che hanno luogo all'interno della palazzo di vetro delle Nazioni Unite e poter discutere dei problemi che affliggono il suo paese, dal quale i giovani fuggono in cerca di migliori opportunità. Raccogliere le noci moscate, infatti, è un lavoro faticoso e molto poco remunerativo e i giovani preferiscono andare all'estero a lavorare per imprese edili, dove all'ora guadagnano molto di più di quanto si guadagna a Grenada in una settimana. La noce moscata, il simbolo di Grenada, comincia così a essere lasciata marcire per terra, senza che nessuno si curi di raccogliarla. Questa poesia mette in luce anche una delle caratteristiche più spiccate dei componimenti della Collins, che sono scritti in modo tale da prestarsi alla loro interpretazione. La Collins è infatti una eccellente performer delle sue poesie e sembra aver fatto proprie le peculiarità e le prerogative di una "storyteller" tradizionale.

Ancor prima che scrittrice, Merle Collins è una narratrice, una tramandatrice di storie, una vera e propria *griotte*, che con le sue storie e i suoi componimenti poetici mantiene vivo il legame con il passato. Nelle sue poesie la musicalità riveste un ruolo di primo piano e in "Se Mwe, Nutmeg", ad esempio, alcuni versi vengono ripetuti, con piccole variazioni, a intervalli regolari. Si tratta di veri e propri ritornelli che, da un lato, assolvono la funzione di imprimere con maggior efficacia il messaggio che si intende veicolare, ma, dall'altro, regalano ai componimenti, nel momento della performance, una coesione e una musicalità che finiscono per mantenere alta l'attenzione e coinvolgere l'ascoltatore. Anche nella poesia intitolata "Shame Bush un'intera strofa viene ripetuta, quasi senza alcuna modifica, per cinque volte: "But they don't talk because/ touch

shame bush/ see how it curl inside itself/ Watch shame bush/ see how it close to defend itself/ Study shame bush, let me see you do that reading/ you will understand the silence people keeping” (p. 50). La poetessa tenta di spiegare la reticenza, che la maggior parte dei suoi compatrioti prova, a parlare di quanto è avvenuto una ventina di anni fa e commenta che “They grie-

ving for the hopes we destroy, for the things we distort” (p. 50).

Anche Merle Collins non è riuscita, per molto tempo, a parlare di quanto ha avuto luogo nel suo paese, ma poi si è resa conto che era giunto il momento di spezzare quel disperato silenzio e di fornire la propria versione dei fatti. La maggior parte di questi componimenti costituiscono quindi tentati-

vi diversi di squarciare quel silenzio, di elaborare il lutto sia per la perdita del padre che per la scomparsa degli ideali rivoluzionari. E sebbene numerose poesie siano pervase da un forte senso di perdita, di dolore e delusione, esse lasciano trapelare anche la volontà di affrontare, e di fare i conti con, la ‘morte’ della rivoluzione. ■

La storia della popolazione della Martinica non corrisponde unicamente a quella degli schiavi deportati dall’Africa unitamente a quella dei coloni francesi e dei loro discendenti. Essa è il risultato dell’intreccio di etnie e di storie collettive e individuali differenti, in cui si sente l’eco della Storia mondiale. Raphaël Confiant, con *La Panse du chacal*, ci propone di esplorare l’universo ancora poco noto, quello della componente *coulis* che fa parte, come quella africana, europea, cinese e siro-libanese, del complesso mosaico creolo. La storia personale della famiglia Dorassamy è la lente d’ingrandimento usata da l’A. per attraversare la storia degli indiani che abbandonarono l’India per trasferirsi in Martinica e nelle altre isole caraibiche per lavorare la canna da zucchero dopo l’abolizione della schiavitù nel 1848. Le donne e gli uomini che affrontano un viaggio terribile e non troppo dissimile a quello degli schiavi deportati due secoli prima dalle coste dell’Africa, ingannati dal miraggio di un benessere che la loro terra natale sfruttata dalla

°Raphaël Confiant,  
*La Panse du chacal*, Paris,  
Mercure de France,  
2004, pp. 364,  
ISBN 2-7152-2411-7

Francesca Torchi

colonizzazione anglosassone non poteva più dare, diventano uno dei primi risultati di sintesi delle diverse colonizzazioni europee. Il titolo del romanzo, che fa riferimento alla tragica scena in cui il giovane Adhiamân Dorassamy, futuro padre della famiglia protagonista, vede i propri cari sbranati dagli sciacalli e decide di partire per le Indie Occidentali; questa è proprio la metafora dello sfruttamento coloniale. Tra i vari pregi del romanzo, vi è inoltre quello di dare una dimensione ‘mondiale’ alla colonizzazione e alle sue conseguenze attraverso la storia del popolo indiano.

Raphaël Confiant si pone l’obiet-

tivo di parlare ancora una volta di creolità e di dare spessore a uno degli innumerevoli tasselli che compongono il mondo creolo insegnando al lettore frammenti di storia trascurati, storie di una collettività silenziosa quando si parla di isole caraibiche. *La Panse du chacal* è inoltre un tributo alla cultura indiana in tutta la sua complessità e contraddittorietà, forza e tradizione. Il rispetto e il fascino verso questa cultura millenaria traspare dall’attenzione ai riti, ai nomi e alle leggende da parte dello scrittore che ne valorizza gli aspetti specifici proprio grazie al contrasto creato dal contesto storico che i personaggi sono costretti ad affrontare. Adhiamân, Devi sua moglie e i figli Vinesh e Ganadin diventano lo specchio del cambiamento, dell’adattamento alla nuova struttura sociale che incontrano e con cui si scontrano, sono i ‘luoghi’ in cui avviene il processo di creolizzazione, in base al quale il mantenimento e la salvaguardia della propria identità culturale va di pari passo con la creazione di un nuovo assetto socio-culturale, quello creolo. ■

The *dew breaker* is Edwidge Danticat’s English translation of the Creole expression “shoukèt laroze” which Haitians applied to government “functionaries” who, under the Duvalier dictatorship, came to collect their victims at dawn, breaking the dew on the grass they crossed.

The mild, poetic term, which strongly clashes with the violence it describes, refers here to the central figure of a former torturer, who has now settled in Brooklyn with his family and has become a barber.

In her third novel, Edwidge Danticat, now widely acclaimed as a major American writer, deals again with Haitian history but in a peculiar way which confirms her mastery

Edwidge Danticat, *The Dew Breaker*, New York,  
Alfred A. Knopf, 2004,  
pp. 256,  
ISBN 1-4000-4114-7

Elisa Trolese

of the art of storytelling. Indeed, she beautifully constructs the narrative around the male figure of the torturer as seen from different perspectives: those of his family, those of his victims, his neighbours and people who never see him again, but are so frightened that they

believe he is still chasing them. The reader is led through a series of nine interconnected stories which span across time and space, taking him/her back to Haiti in the 1960’s and then to the present-day US, in a constant alternation between first and third person viewpoints. This shifting undoubtedly affects the way the story is told and contributes to the fragmentation of the narrative, which is not new in Danticat. However, the overall impression is more powerful than a chronological telling of the events, as it seems to imply that everyone in the novel has his/her own truth to unearth and piece together. “I see the story of the dew breaker,” Danticat declares in an interview, “-

the torturer he was in the past and the man he is now – as a kind of puzzle that many people must put together.”

Since the torturer's actions have deeply marked the lives of all the characters, the notion of scar – physical as well as psychological – becomes paramount in the unfolding of the stories. In a way, everyone suffers from the scars inflicted by political violence in Haiti, even though one is relocated in diaspora in the US and many years have gone by. The *dew breaker* himself bears a visible sign of his own violence – a scar on his face –, which keeps reminding him of his past.

In the opening story, quite abruptly, the scar reveals his real identity; far from being a prey, the torturer confesses to his artist daughter, Ka, that he was rather a hunter and that his mark is the result of an act of rebellion carried out by one of his last victims, a preacher: “Every time he looked in the mirror, he would have to confront this mark and remember him. Whenever people asked what happened to his face, he would have to tell a lie, a lie that would further remind him of the truth.” (194) The father has eventually disrupted the silence concerning his past, but his sense of guilt does not disappear. The stories which follow depict the lives of nurses, caretakers, seam-

stresses and professional funeral singers who have to confront the trials of life and especially the immigrants' difficult attempts to reinvent themselves if they are to survive in America. All these people, including the torturer's family, are “men and women whose tremendous agonies filled the blank space in their lives [...], men and women chasing fragments of themselves long lost to others.” (117) All of them have lost something or someone so that their life becomes a ghost story.

How then can one cope with the past? With the baffling legacy of violence and fear that still haunt Haitian people living in diaspora? Is there any possibility of healing? The novel indeed tackles these pressing questions, and every story is an attempt to parcel out the characters' sorrows; however, there is no definite answer and the whole narrative appears to be an act of mourning, since “life is full of dead spots.” (144) The *dew breaker* himself introduces the concept of mourning, when he reads to his daughter from *The Book of the Dead*, which is also the title of the opening story. He explains that what he admires most about ancient Egyptians is the way they mourn their dead, “they know” indeed “how to grieve.” (9) A loving husband and beloved father, the former torturer has now

turned into an unsuspectable hard-working man. However, the burden of his deeds weighs on him and he knows well that he will be judged for his past: his heart will be metaphorically placed on scales, as the ancient Egyptians he likes so much believed. Moreover, *The Book of the Dead* metafictionally refers to the novel itself which is indeed a recollection of all the dead and the victims of violence linked to Ka's father. All the stories, then, form a book of the dead *sui generis* which allows the reader to judge the *dew breaker* once all the pieces of his life are put together.

The technique of using a sequence of stories-within-stories brings the narrative full circle into a stunning denouement. Significantly, at the very end of the novel we leap backwards temporally and spatially and find the torturer again: he commits his last act of violence before his encounter with the woman who will change him forever.

In *The Dew Breaker*, Danticat takes the reader on a journey around the psychic landscape of a people struggling with the burden of traumatic inheritances, and explores the themes of deception, remorse, judgement and redemption. What emerges is a strong sense of *Haitiennité* in which past and present are still intricately fused together. ■

Le premier roman de Jean-Euphèle Milcé a obtenu le prix Georges-Nicole 2004. Il s'agit en effet d'une véritable révélation : Milcé montre ici un style puissant et déjà mûr, capable d'attirer l'attention du lecteur et de maintenir son intérêt. Le roman, qui utilise une langue claire sans être monotone, met en scène les différentes démarches d'un commerçant juif haïtien, Jérémy Assaël, pour découvrir le sort de son amant dont il n'a plus de nouvelles. Pour atteindre son but, il rencontre les principaux représentants du pouvoir en Haïti, qui sont évoqués ainsi que son propre passé et les stratagèmes que les clientes de sa boutique déploient pour survivre à la peur de la mort. Son chemin l'amène à l'apprentissage de l'aspect le plus obscur de son pays, un aspect dont il ne s'était soucié que superficiellement, soucieux surtout de trafiquer avec tout le monde pour développer sa boutique. Il s'agit d'un voyage rythmé

Jean-Euphèle Milcé,  
*L'alphabet des nuits*, Orbe,  
Bernard Campiche,  
2004, pp. 148,  
IBN 2-88241-138-3

Paola Ghinelli

par la voix de la radio, de plus en plus obsédante, car les nouvelles sont en effet les compagnes de la vie de chacun et déterminent les décisions quotidiennes transformées par la situation politique en questions de vie ou de mort.

Un des aspects les plus intéressants du roman est sa perspective “externe” sur le vodou, justifiée par l'appartenance religieuse du protagoniste. C'est un premier novembre que le protagoniste-narrateur choisit pour rentrer à Port au Prince après un court voyage, le jour des

cérémonies en l'honneur des guédé, les divinités des morts qui se rattachent à Baron Samedi. Quelques jours plus tard, il participera à un de ces rites qui sont décisifs pour le déroulement de l'intrigue, mais qui ont aussi une valeur métaphorique bien enracinée dans la tradition haïtienne : la cérémonie consacré aux dieux des morts exalte la vie, et pour cette raison elle est plus efficace que les stratagèmes suggérés par les représentants des autres pouvoirs pour le succès de la quête de Jérémy. Le thème de l'exil est aussi présent, mais il est traité de manière originale, par le biais de l'identité et de l'histoire du protagoniste, un véritable Juif errant, qui suit sa destinée quand il ressent le besoin de quitter l'île. En outre, l'exil et la mort sont assimilés comme valeurs tout compte fait positives: “Les deux ont cette faculté de libérer d'une terre, d'une dimension sociale, de la conservation.” (p.123). ■

Questo volume di saggi dà il giusto lustro a circostanze biografiche e culturali che spesso denigrate da Naipaul hanno fatto la sua fortuna di scrittore. Il libro ne ripercorre le avventure dagli albori al Nobel seguendo un filo fantastico piuttosto che cronologico, evidenziato dalle suddivisioni in Prologo, Parte Prima, Seconda, e Poscritto.

Il Prologo, "Reading and Writing" (1998), introduce un'atipica e precoce ambizione letteraria nata dal desiderio di riscattarsi dalla vita coloniale di Trinidad. Un sogno che resta vuoto come i primi quaderni "ruled with margins", a causa di uno stato mentale confuso e paragonato alla sensazione d'entrare in un cinema a metà film. Il caso vuole che il padre, Seepersad Naipaul, sia uomo di spirito capace di coltivare i tronconi letterari giunti da Londra, di farli germogliare ad uso a consumo della fantasia, un esempio positivo per il figlio che però non si lascerà convertire. "It was easy for me to like what he liked. In this unlikely way...". Stabilitosi in Gran Bretagna, lo scrittore in erba liquiderà i racconti di Seepersad, troppo provinciali, e troverà in Conrad il giusto mentore con cui avversare l'uso del plot nel romanzo di maniera, specchio delle incomprensibili trame sociali di Trinidad, "events which properly speaking are accidents only ... What is it all about?" Sono parole di Conrad, i cui commenti tecnici ricorrono spesso in questo volume. Ad indicare, tuttavia, non una continuità ma un dibattito critico e le soluzioni narrative diverse che vi scaturiscono grazie al contributo inaspettato dal mondo di Trinidad.

Gli sviluppi del metodo costituiscono la storia di questo volume e i vari saggi raccontano gli episodi salienti della vita di Naipaul. Scopriamo per esempio, che le circostanze miracolose che dettarono il primo libro di racconti, indussero l'autore a rivalutare l'*accident*, il caso. Ci viene anche suggerito che è ancora per una circostanza fortuita che la fiction cedette il passo al reportage di viaggio, dando a Naipaul la chance di compiere percorsi utili a far luce sullo sfondo oscuro del mondo caraibico. Addentrando nei saggi, ci rendiamo conto che Naipaul ribalta la visione conradiana del romanzo proprio grazie al contributo beffardo del caso, come Naipaul definisce il tocco a distanza del suo strampalato *background* coloniale.

Naipaul paragona la scrittura della sua fiction alla produzione d'un film, perché scaturisce da una pellicola

V.S. Naipaul, *Literary Occasions*, Picador, London, 2004, pp. 202, ISBN 0 330 42023 2

Roberta Cimarosti

la di ricordi chiamati in vita da circostanze occasionali e il cui processo di ripresa sfugge la ragione. Un film però di sola lettura sul cui set non si possono aggiungere né scene né personaggi e che, col solito piglio laconico, e provocatorio, Naipaul paragona alla prosa stagnante e torbida di Conrad, "... experience was in the past; and the labour of the writing life lay in dredging up this experience...". L'occasione di recarsi in Sud America e poi in India è quindi una via d'uscita dalla paralisi, il ritrovamento di una nuova fonte che darà luogo ai libri *documentaristici*. Il set diventa nuovamente operativo e vastissimo. Il punto di vista si dilata, incontra un'audience con cui condivide un *unsettlement* culturale che scopre essere condizione diffusa del mondo contemporaneo, causata dall'inarrestabile flusso migratorio delle società e delle tradizioni. Una volta fuori dal pantano, lo stagno di Conrad serve solo per rivedere lo sbaglio di gioventù e tenere a mente le tecniche narrative che vi hanno posto rimedio. "Conrad had refined away as commonplace, those qualities of imagination and fantasy and invention that I went to novels for. The Conrad novel was like a simple film with an elaborate commentary."

Sebbene *film* e *documentario* s'intraccino nella prosa dei saggi, la Prima Parte del volume studia le caratteristiche del *film* mentre la Seconda studia quelle del *documentario*. In "East Indian" (1965) un epicureo, un esteta di Trinidad d'origine indiana, residente a Londra, in viaggio a Parigi e poi in vacanza nell'ex-madrepatria, si trova a girare per i luoghi che confusamente fanno parte della sua esistenza. Lo seguiamo mentre riprende incontri occasionali, pose di emigrati e diseredati, sketch che mettono in luce atteggiamenti ridicoli e che mirano a filmare le regioni desolate dell'autoaffermazione e del giudizio. "Jasmine" (1964) parla dell'importanza dell'*editing*, dell'ordine con cui poi i dettagli e le impressioni sono arrangiati, un lavoro d'adattamento, di traduzione, a cui il lettore coloniale è abituato, e che

include l'umile ricerca dei nomi giusti delle cose, a volte semplicemente ignorati. La fase di proiezione, o di scrittura, è descritta minuziosamente in "Prologue to an Autobiography" (1982), la storia d'un'ispirazione insperata, del primo libro pubblicato. Il montaggio deve ora tradursi sulla pagina con un linguaggio semplice che faccia fluire la magia della sua produzione, una corsa contro il tempo. E se il racconto narra di come il film vada proiettato al volo, ci parla anche dell'esaurimento del materiale filmico. Un particolare del racconto inquadra questo epilogo: è un biglietto che il protagonista manda a Naipaul per impedire la sua visita e che, per una fatalità (!), Naipaul riceve soltanto dopo essersi recato dall'amico - dalla sua fonte ispiratrice. "Sorry but your visit is not possible now Am in an out all the time these days Its me alone here in Margarita". Il motivo per cui il materiale fantastico è esaurito, lo spiega "Foreword to *The Adventures of Gurudeva*" (1975): il produttore non ha investito abbastanza nelle potenzialità del mondo di Trinidad e del padre. "I took the quality of the vision for granted and saw only the incompleteness of the narrative ... I did not think the stories publishable outside Trinidad and I did nothing about them." Ciò non preclude tuttavia un lieto fine se, come spiega "Foreword to *A House for Mr Biswas*" (1983), il film si rinnova ogni volta che viene riguardato, ogni volta che si rilegge una storia da angolature inevitabilmente diverse.

Il *documentario*, pur inseguendo trame storiche e geografiche, lavora in profondità come il *film*. A rimarcare questo aspetto, i saggi che compongono la Seconda Parte del libro non parlano dei viaggi in Sud America o in India, ma dell'ossessione con la storia da cui scaturiscono, la chimera che ha oscurato la fiction e bendato gli occhi dell'autore con false convinzioni. "Indian Autobiographies" (1965) studia lo sguardo auto-referenziale che caratterizza i reportage di viaggio di tre personalità indiane, fra cui Gandhi, l'indifferenza per i paesaggi e le città inglesi. Viaggi di questo tipo sono futili come l'incontro coloniale anglo-indiano, commenta Naipaul. A confronto, sono un modo di guardare fine a se stesso e un modo che usa la lente crepata, sfaccettata, di Trinidad, l'improbabile punto di vista delle storie di Seepersad volte a penetrare i mondi ancora sconosciuti della nuova comunità multi-etnica, e che varcheranno l'oceano solo per posta. L'incontro con Nirad Chaudhuri, in

"The Last of the Aryans" (1966), è l'occasione per osservare una personalità ambiziosa e votata al fallimento, idee conservatrici che si spingono fino a sconcertanti estremismi razziali. La causa? Semplice, dice lucido Naipaul: un masochismo coltivato dal disprezzo per le proprie origini. "Theatrical Natives" (1966) è un'apologia del commento critico, del *documentario* quale strumento per chiarire le zone ideologicamente ambigue della fiction. Si tratta d'un incoraggiamento allo studio critico, complementare alla fiction, un incoraggiamento che dobbiamo però dedurre, seguendo un excursus contraddittorio sugli scritti accademici riguardanti l'opera di Kipling. Indagare le cornici di opere entrate nella leggenda non ha senso; il valore sta nel capolavoro. Eppure, condotti di fronte agli inestimabili frammenti che Naipaul ha selezionato per noi, non possiamo non notarne il linguaggio delle discriminazioni e dei favori che regolano la vita civile, l'assunto stesso della prosa di Kipling. Ma Naipaul non

risparmia se stesso. "Conrad's Darkness and Mine" (1974) focalizza la *hurt of darkness* della sua opera: il trauma per l'assenza di una civiltà degna, contemporaneamente un'offesa alle culture nate in seno a tale assenza. E qui, nel vicolo cieco del deprezzamento, il ricercatore ci mostra orgoglioso lo sbocco che si è inventato e che ha cambiato il suo modo di vedere. Non solo la svolta creata dal misterioso procedere della fiction, che ha scardinato la fissazione con la logica e la storia e ha condotto a raccontare il mondo di Trinidad; ma anche la svolta della ricerca d'archivio e dei viaggi, che ha integrato i percorsi della fantasia. L'esposizione della ferita e della ricerca d'una cura nella scrittura, differenziano questa poetica da quella di Conrad, in cui Naipaul torna a specchiarsi, a conferma del proprio *progress* o per guardare la sagoma della sua fortuna, nella cui sostanza stenta ancora a credere. "In the experience of most writers the imaginative realizing of a story constantly modifies the

writer's original concept of it. Out of experience, fantasy and all kinds of impulses, a story suggests itself. But the story has to be tested by, and its various parts survive, the writer's dramatic imagination." Tutto il valore della prosa sta nel cambiamento, nei granelli che passano il doppio vaglio.

I "Two Worlds" (2001) del Poscritto (il discorso per l'accettazione del Nobel) sono il *film* e il *documentario*, i due modi che fanno luce sui due mondi (l'India e Trinidad) che gravavano sulle spalle del gigante. Adesso, nel suo discorso, li esibisce giocoso, affermando la priorità del *film* sul *documentario*, della fantasia sul reportage, ma ripercorrendo quasi interamente le strade arcibattute della ricostruzione biografica, viaggi intercontinentali inclusi, e in fine, attribuendo il merito del successo non al talento ma al caso e all'impegno, a quei barbagli che sprigionano il senso delle cose e in virtù dei quali si è disposti a non risparmiarsi, e che con tutte le sue forze Naipaul ha faticato a riconoscere. ■

Pubblicato nel marzo 2003, l'ultimo romanzo di Caryl Phillips, *A Distant Shore*, porta avanti forme e contenuti delle opere precedenti, e, allo stesso tempo, presenta aspetti nettamente nuovi. Finora Phillips aveva analizzato gli effetti del colonialismo, della schiavitù e del razzismo, spesso sovrapponendo contesti storici e diasporici apparentemente dissimili, con l'intento di ricordarci che la sua produzione va letta come un insieme organico, un discorso globale sulla condizione umana. *A Distant Shore* è invece ambientato nell'Inghilterra contemporanea e si focalizza su due protagonisti piuttosto insoliti nella produzione dello scrittore: un immigrato africano, Solomon, e una donna inglese di mezza età, Dorothy, i cui racconti si alternano nelle cinque parti in cui è suddiviso il romanzo. Mentre la prima, la quarta e la quinta parte sono presentate in prima persona, nella seconda e nella terza parte, quelle che effettivamente forniscono i dettagli biografici dei due protagonisti, viene utilizzata una narrazione in terza persona con focalizzazione interna. Questa scelta evidenzia lo stato incerto delle informazioni, nonché l'inaffidabilità di Solomon e Dorothy in quanto narratori. Il racconto, inoltre, non segue uno sviluppo lineare: i frequenti sbalzi temporali e spaziali, e l'alternarsi delle voci e dei punti di vista, hanno l'effetto di scomporre la

Caryl Phillips, *A Distant Shore*, London, Secker & Warburg, 2003, pp. 312, ISBN 0-436-20564-5

Mara Ghirardi

storia in più frammenti, come in un puzzle che il lettore deve ricostruire. \_ difficile precisare, ad esempio, dove esattamente la storia inizi: in un villaggio inglese del nord, in uno stato africano non specificato, o nella mente alterata di una donna inglese di mezza età?

Le due vicende che il romanzo alterna procedono indipendentemente, fino ad incontrarsi ad un certo punto della vita dei due protagonisti. La prima parte della narrazione si apre nella mente di Dorothy, un'insegnante di musica in pensione che recentemente si è trasferita nella piccola cittadina di Weston, nell'Inghilterra del nord. L'unica consolazione nella vita solitaria di questa donna è la sua relazione con Solomon, che un giorno si offre di accompagnarla ai suoi regolari appuntamenti dal medico, dando inizio ad una breve e cauta amicizia. Dopo appena cinquanta pagine dall'i-

nizio del romanzo, una delle frequenti ellissi del racconto di Dorothy trasporta il lettore in un'altra inaspettata situazione: Solomon è morto, aggredito e ucciso da un gruppo di giovani razzisti del villaggio. Da questo momento in poi la narrazione si interrompe più volte, con discontinuità temporali e spostamenti spaziali, come a voler sottolineare la crescente paranoia della protagonista, che è evidentemente traumatizzata dalla morte violenta del suo unico amico. I ricordi diventano confusi e incompleti, e il lettore percepisce chiaramente l'atteggiamento ambivalente di Dorothy nei confronti di vecchio e nuovo, passato e presente.

La seconda parte del romanzo è focalizzata su Solomon, che in un primo momento non riconosciamo, visto che in questa sezione il suo nome è Gabriel. Anche in questo caso la narrazione procede attraverso la tecnica del flash-back, alternando due storie che vengono affiancate nonostante la loro discontinuità temporale: quella della detenzione di Gabriel in un carcere di Londra e quella della precedente vita di Gabriel in Africa. Ancora una volta, l'effetto è quello di destabilizzare la comprensione, da parte del lettore, sia dell'ordine degli eventi che del legame tra passato e presente. Solamente alla fine della seconda parte, quando i due filoni narrativi finalmente si incontrano, il

lettore può dare un ordine cronologico ai frammenti intrecciati dall'autore: prima di emigrare in Inghilterra Gabriel viveva in uno stato africano devastato dalla guerra, dove faceva parte di un esercito di ribelli che combatteva contro un governo tirannico. Sotto lo pseudonimo di capitano "Hawk", Gabriel stesso era stato responsabile, direttamente o indirettamente, di numerosi crimini. Ricercato dagli uomini del governo, Gabriel si vede costretto a fuggire per avvisare la sua famiglia dei pericoli imminenti. Purtroppo arriva troppo tardi e assiste impotente allo sterminio di tutti i suoi cari. Decide di lasciare il paese, e, dopo un viaggio devastante attraverso Africa e Europa, raggiunge illegalmente l'Inghilterra. In poco tempo viene derubato, accusato ingiustamente di stupro e incarcerato. Fortunatamente le accuse cadono e, aiutato da Mike, un generoso camionista che gli offre un passaggio, Gabriel si dirige verso nord per ricominciare una nuova vita come Solomon.

La terza sezione del romanzo ritorna a Dorothy, questa volta con una narrazione in terza persona. Dopo il fallimento del suo matrimonio con Brian, Dorothy si rifugia in altrettanto disastrose relazioni d'amore: prima con un giornalista sposato, Mahmood, poi con un collega insegnante, Geoff Waverly. In conseguenza di quest'ultimo rapporto Dorothy è accusata di molestie sessuali e costretta al pensionamento anticipato. Contemporaneamente viene a conoscenza di un male incurabile che ha colpito la sorella Sheila e decide di rimanere al suo fianco fino alla fine, affrontando la dolorosa esperienza della malattia e della morte. Duramente provata da questi eventi, Dorothy decide di trasferirsi nel villaggio di Weston, dove più tardi incontrerà Solomon.

La quarta parte, dedicata a Solomon, affianca nuovamente due storie parallele, che si incrociano ad un certo punto. Il racconto della prima si apre sul funerale di Mike, e

ritorna indietro nel tempo; quello della seconda inizia con la nuova vita e il nuovo lavoro di Solomon come guardiano notturno nel villaggio del nord dove vive anche Dorothy. Qui Solomon si ritrova completamente solo e deve affrontare non solo l'isolamento, ma anche l'atteggiamento razzista di alcuni giovani del posto.

L'ultima parte ritorna alla prima persona del racconto di Dorothy, che sta trascorrendo un periodo di convalescenza in un ospedale psichiatrico (e qui l'avevamo trovata alla fine della prima sezione). La sua narrazione diventa progressivamente più confusa e i ricordi del passato si mescolano al presente, indice di una mente via via più annebbiata.

Phillips ha già giocato con l'ordine cronologico e le voci narranti in opere precedenti, con l'intenzione di sottolineare il fatto che la Storia non è una singola sequenza presentata da un singolo punto di vista, ma piuttosto un insieme di voci che raccontano una realtà caotica e caratterizzata da innumerevoli sfaccettature. Particolarmente interessante, in *A Distant Shore*, è il racconto di Dorothy: anche se all'inizio appare perfettamente accettabile e coerente, in seguito la sua inattendibilità si dimostra evidente. Le stesse interazioni con gli altri personaggi mettono in luce la instabilità mentale di una donna che non riesce ad accettare la morte della sorella Sheila, di cui continua a parlare come se fosse ancora viva, e crede di vivere il rapporto con Geoff Waverly alla stregua di una semplice relazione d'amore, mentre agli occhi di tutti la sua appare come una vera e propria ossessione. Se nei romanzi precedenti Phillips si soffermava ad indagare le identità frammentate e disgregate dell'ex impero britannico, ora l'autore cerca di capire cos'è rimasto della potenza coloniale stessa nel mondo contemporaneo, i cambiamenti nella composizione etnica della popolazione inglese, i mutamenti nelle sue posizioni sociali e morali. E lo fa attraverso l'analisi dei

due personaggi principali, entrambi alienati, anche se per ragioni diverse, da una comunità chiusa e ipocrita. Dorothy viene isolata, in primo luogo, perché è una nuova arrivata nel villaggio. La gente la osserva con sospetto e diffidenza, come se fosse un'intrusa, esasperando la sua solitudine a tal punto che non è più possibile distinguere dove finisce la sua malattia mentale e dove inizia la sua impietosa emarginazione. In secondo luogo, il fatto che Dorothy sia una donna, paradossalmente amplifica la sua "estraneità" nel villaggio, dove la sua condizione di "single", sola e abbandonata dal marito, è vista con disapprovazione. Solomon, oltre ad essere discriminato per la sua diversità etnica e culturale, immediatamente riconoscibile, viene alienato anche perché è un immigrato, e ciò genera un'intolleranza, sorda e immotivata, che in questo caso si spinge fino alle estreme conseguenze.

Il romanzo, dunque, mette in luce il problema dello straniero, nelle sue differenti accezioni, laddove prevalga una forte idea di comunità. Emblema di questo tipo di società è il villaggio inglese del nord dove i due protagonisti si incontrano: un'estensione di Weston, significativamente costruita in cima ad una collina, come se costituisse, a causa del suo recente insediamento, un elemento di disturbo. Il nuovo villaggio, di conseguenza, esclude gli stranieri come Dorothy e Solomon, e, a sua volta, è escluso da una collettività radicata e socialmente compatta. La considerazione di Dorothy che apre il romanzo, "England has changed", esprime il suo disagio nei confronti di una nazione che non riconosce più come la sua "casa". In verità, ciò che deprime maggiormente, nell'Inghilterra contemporanea rappresentata da Phillips, non è tanto il cambiamento, quanto la resistenza al cambiamento, poiché il luogo che Dorothy pensava di conoscere e Solomon sognava di raggiungere si rivela solamente (con tragica ironia) una riva lontana. ■

**P**aradis Brisé réunit dix nouvelles écrites par des écrivains haïtiens et antillais: Roland Brival, Fortuné Chalumeau, Raphaël Confiant, Jean-Claude Figolé, Yanik Lahens, Daniel Maximin, Ernest Pépin, Gisèle Pineau, Lyonel Trouillot et Gary Victor. Les récits, très différents les uns des autres, témoignent de la fertilité de la littérature caribéenne d'expression française, et

*Paradis brisé. Nouvelles des Caraïbes*, Paris, Hoëbeke, "Étonnants voyageurs", 2004, pp. 252, ISBN 2842302001

Francesca Torchi

expriment l'intention propre aux écrivains de la dernière génération de mettre en commun leurs expériences d'écriture et de pensée. Dès le titre, ce recueil communique au lecteur la vision du monde du sujet antillais ainsi que la condition problématique qui lui est propre.

Nous trouvons au premier plan la relation entre les personnages et l'espace, toujours en quête d'un para-

dis. Les auteurs sont à la recherche d'une place de l'individu dans le monde, d'un rapport avec l'espace d'aujourd'hui, et non plus – ou pas seulement – avec l'histoire et avec son temps. Ainsi une cohérence s'établit entre ces récits profondément ancrés dans les Antilles, affirmant l'identité des îles qui se trouvent encore aujourd'hui très liées à la France, et les récits des écrivains haïtiens qui abordent au contraire la condition d'exil que le sujet haïtien doit affronter; ou bien encore des récits profondément enracinés dans la mentalité antillaise mais se déroulant ailleurs, dans un monde qui appartient à la fois à personne et à tout le monde. L'oxymore créé dans le titre par la juxtaposition des mots *brisé* et *paradis* souligne le rapport du sujet avec le lieu, avec son sens de lui appartenir: un rapport jamais linéaire, souvent douloureux, voire pathologique. *Paradis Brisé* évoque également la fragmentation, la dispersion du sujet, la chute par rapport à un état de beauté et de bonheur souhaité mais peut-être jamais vécu.

Le recueil propose des nouvelles où les personnages sont en quête de trouver leur place dans le monde. Dans *Le Balai de l'esprit* par exemple, un professeur antillais devient un monde. Ils parviennent à trouver leur identité à travers des choix hasardeux ou des chemins qu'ils n'avaient pas pris en considération au départ. L'écrivain célèbre grâce aux mots écrits sur un bout de papier qu'il trouve par terre par hasard. Avec ce conte, Fortuné Chalumeau esquisse une métaphore ironique de l'écrivain antillais et de sa vocation. Raphaël Confiant lui aussi met en scène l'histoire d'un personnage, Louis Augustin, qui trouve son bonheur d'une façon inattendue. Augustin change en effet de rôle social en vieillissant et découvre sa vraie nature et gagne "le royaume des enfants" en se faisant conteur. *La Chute de Louis Augustin, commandeur de plantation de canne à sucre en l'île de la Martinique* est donc un titre ironique, où la 'chute' représente en réalité la récupération identitaire et le dépouillement des rôles imposés par la culture des Blancs. À son tour, dans *L'Envers du décor*, Ernest Pépin donne à son héros la possibilité de trouver

son vrai bonheur dans une réalité dont il n'envisageait pas l'existence et les idées reçues dont il était nourri s'effondrent un restaurant suivant. Comme l'annonce déjà le titre de la nouvelle, le protagoniste, un Français qui s'installe en Guadeloupe pour ouvrir un rêve qui correspond à certains clichés sur les Antilles, devra affronter des péripéties qu'il n'avait pas prévues à travers un parcours que l'on pourrait définir initiatique. Dans toutes les nouvelles citées, les personnages acceptent leur destin en bénéficiant des occasions que le hasard leur offre. En revanche Daniel Maximin, auteur d'une histoire qui se déroule en Guadeloupe pendant la Deuxième Guerre Mondiale, met en revanche en scène des personnages qui font des choix importants pour suivre leur nature ou leur sens moral et échappent par conséquent aux rôles et aux lieux préétablis. La nouvelle s'intitule d'ailleurs *Dissidences*.

Dans les écrits des auteurs haïtiens présents dans ce recueil, le rapport des personnages avec l'espace est toujours étroitement lié à la situation politique, économique et sociale de leur île. La recherche impossible d'un ailleurs où vivre mieux caractérise les nouvelles de Yanik Lahens, Lyonel Trouillot et Gary Victor. L'héroïne de *L'Homme du sommeil* de Lahens, par exemple, épouse un homme qu'elle n'aime pas et quitte Haïti pour chercher aux États-Unis un bonheur fondé sur la tranquillité et la richesse. Trouillot, dans *Faits divers sur écran noir*, un conte où le style des faits divers des quotidiens alterne avec celui du journal intime, raconte la mort tragique d'un Haïtien qui préfère les histoires de cinéma à la réalité et qui finit par se suicider. Les personnages du *Paradis fissuré* de Victor vivent eux aussi dans un monde artificiel, seule alternative au réel, qui s'avère être une double prison: ils se droguent – et certains d'eux finissent par se donner la mort – et ils vivent en exil en Haïti, enfermés dans une villa de luxe. En tant qu'observateur féroce de la situation d'Haïti, Jean Claude-Fignolé propose au contraire un micro-roman, *Faux bourdons*, plongé dans la violence qui domine la réalité haïtienne, où la trahison, la torture et la soif du pouvoir transfor-

ment la nature des êtres humains.

Certaines nouvelles se déroulent hors des Antilles, comme par exemple *Berlin! Berlin!* de Roland Brival, qui aborde le malaise commun à tous les êtres qui se sentent exilés quel que soit le lieu où ils se trouvent. De même, dans la nouvelle grotesque *Fichues racines*, Gisèle Pineau met en scène la folie qui naît de l'impossibilité de sa protagoniste de vivre en France. Celle-ci a enfermé sa propre mère dans une chambre de son appartement parisien et conserve, après sa mort, son corps pourri d'où naissent des racines.

Dans une autre optique, le titre du recueil peut être également lu comme une définition du monde actuel, un monde où la diversité est le seul point commun, la condition du sujet antillais étant un très bon exemple de la condition humaine en général. Ce regard peut donc être considéré un fil rouge qui met en relation la recherche des différents auteurs, et la forme du *recueil* représente leur volonté d'insister une fois de plus sur une communauté d'intentions dans la différence. *Paradis Brisé* se révèle une œuvre constituée par des récits tout à fait autonomes et qui pourtant constituent les pièces d'une mosaïque autrement plus complexe.

Les différents apports des écrivains montrent l'extrême éparpillement du sujet antillais, mais aussi la grande force que ce morcellement représente. Ce n'est pas un hasard si l'*Ouverture* de ce volume est signée par Édouard Glissant qui, élaborant sa pensée 'archipélique', considère la Caraïbe comme le laboratoire du monde à venir. La forme du recueil donne une représentation possible, du point de vue littéraire, à cette vision et confirme l'actualité de la pensée glissantienne; elle constitue en même temps une nouveauté en ce qui concerne les genres de la littérature antillaise d'expression française (des Petites Antilles surtout), qui a été caractérisée d'abord par la poésie et par le théâtre d'Aimé Césaire, ensuite surtout par la production romanesque. *Paradis Brisé* met l'accent sur une recherche individuelle que les écrivains considèrent comme faisant partie d'une recherche collective et d'une réflexion commune. ■

Derek Walcott, *The Prodigal*, Ferrar Strauss and Giroux, New York, 2004, pp. 105, ISBN 978-0-374-23743-1

*The Prodigal*, l'ultimo libro di Derek

## SEGNALAZIONI

Walcott, è uscito lo scorso ottobre. Un volumetto di 105 pagine, penta-

metri lenti ed ampi, stile 'prosaico' ultimo Walcott, parla dei ripetuti ritorni dell'autore in Italia e di come il nostro paese sia confluito nella sua idea di 'casa.' Il passo è



solo apparentemente più libero rispetto ai distici e alle terzine intrecciati dei due poemi precedenti, *Tiepolo's Hound* e *Omeros*. Trattasi infatti d'una prosodia composta di minuziose e sfumate modulazioni d'immagini intessute con un filo lucido e trasparente. Di qui il rischio di perdere gli occhi e di farsi sfuggire la monotonia prodigiosa, perché piena di sorprese e miracoli, di cui questo libro è davvero prodigo. Un andamento meditativo ed estatico paragonabile per certi versi ai *Four Quartets*, non fosse però che a rompere l'incanto, o il ghiaccio, ci pensano spesso il motto di spirito (cifra inconfondibile di quest'autore), l'ironia dissacratrice ed anche l'inguaribile piglio erotico. Come se i versi incapaci di starsene col cuore in pace entro la dimensione

del mezzobusto ormai consegnato alla storia, scendessero a sgranchirsi e a conoscere il loro lettore. Un libro che pulsa di quell'interrogativo shakespeariano, "why should a man whose blood is warm within, Sit like his grandsire, cut in alabaster?" Ma che parte per la tangente senza neppure finire di porsi la domanda, insofferente anche alla migliore retorica, un'allergia all'alabastro. Un libro che ci fa riflettere su cosa sia la vecchiaia.

ROBERTA CIMAROSTI

---

**Phyllis Shand Allfrey, *It Falls Into Place. The Stories of Phyllis Shand Allfrey*, edited by Lizabeth Paravisini-Gebert, London and Roseau, Dominica, Papillote Press, 2004, pp. 138, ISBN 0-9532224-1-1**

Spesso messa in ombra dalla sua ben più famosa compatriota Jean Rhys, Phyllis Shand Allfrey ha dedicato la maggior parte della sua vita all'attività politica, rammaricandosi però verso la fine di non avere dato più spazio alla scrittura. Sfortunatamente la Allfrey è morta prima di poter completare il suo secondo romanzo, *The Cabinet*, e di sistemare i suoi lavori. *It Falls Into Place*, pubblicato nell'ottobre del 2004, vede raccolti per la prima volta oltre una dozzina dei suoi racconti migliori, cinque dei quali risultano inediti. Ambientati tra la Dominica, New York e Londra, questi racconti rievocano il mondo autobiografico della scrittrice e vari aspetti della vita coloniale.

ELISA TROLESE



# India

**K**amala Markandaya appartiene alle decane fra le scrittrici indiane che si sono imposte all'attenzione del mondo letterario nel secondo dopoguerra. Nata nel sud dell'India studiò storia all'Università di Madras e dal 1940 in poi fu attiva come giornalista e autrice di racconti pubblicati in vari periodi indiani. Sposata con l'inglese Bertrand Taylor dal 1947 si stabilì praticamente in Inghilterra dove iniziò una intensa carriera di romanziera, in cui ebbe il coraggio di affrontare una singolare ricchezza di temi, alcuni abbastanza scontati come quello della povertà rurale ed urbana, o per converso della vita dei principi, ma altri molto più attuali, come quello dello sradicamento di chi è costretto ad emigrare, del conflitto fra tradizione e aspirazione alla modernità, dei problemi causati dalla massiccia presenza di interessi occidentali in India. Divenne famosa con il primo bellissimo *Nectar in a Sieve* (1954) subito tradotto in italiano, incentrato sulla figura di una donna, Rukmani, e della sua capacità di resistere in un contesto estremamente difficile, quello rurale, prima dell'Indipendenza. Mentre la povertà urbana condiziona la vita del protagonista nell'amaro *A Handful of Rice* (1966) sebbene i colonizzatori inglesi se ne fossero andati da tempo. Personalmente trovo convincente *A Silence of Desire* (1960) in cui l'autrice ritrae con molta delicatezza e sensibilità il problema di una coppia qualsiasi, con il marito piccolo borghese soddissfatto della sua vita e moderatamente

Kamala Markandaya  
(1924-2004)

Alberta Fabris Grube

occidentalizzato e la moglie, una figura apparentemente nell'ombra, la cui vita è in funzione del marito e della famiglia ma che nel momento di crisi, una grave malattia, rivela una straordinaria forza d'animo facendo forse intuire al marito che era lei la colonna portante dell'istituto familiare. Un libro ispirato dalla passione politica è certamente *Some Inner Fury* (1955) sull'amore impossibile fra una ragazza indiana e un ufficiale inglese durante la II Guerra mondiale quando il paese era agitato dal Quit India Movement; mentre in *The Cofferdams* (1969) sulla costruzione di una importante diga nella giungla si confrontano tecnici inglesi e tecnici locali con tutte le loro idiosincrasie e pregiudizi ma pur sempre consapevoli della necessità di collaborare. Anche questo è un testo interessante non solo per il coraggio di affrontare un aspetto importante della realtà postcoloniale ma soprattutto direi perché la scrittrice non dà risposte precise ai problemi dibattuti ma si limita a registrarne gli effetti sulle persone coinvolte. Di grande impatto poi rimane *The Nowhere Man* (1973) ambientato nella grigia Londra degli anni '50 e '60 che ha come protagonista un anziano signore indiano, Mr Srinivas, da tempo immigrato in Gran Bretagna, che

dopo la morte della moglie, si ritrova solo in un paese che aveva sempre stimato e ammirato per la tolleranza e la libertà che vi regnavano e che ora, quando cominciano le prime manifestazioni di razzismo, gli appare corrotto, intriso di pregiudizi e non alieno dalla violenza. È una scoperta dolorosa ma che nonostante tutto non gli impedisce di vedere quelle "webs of gentleness that still prevailed in the land, could still be found, obstinately clinging, their delicate fabric belying their strength and resisting all efforts of Fred and his henchmen to foul them." Aiutato in questo dalla tenera amicizia di una donna inglese, Mrs Pickering che, sebbene di condizioni modeste e non proprio affascinante, gli è vicina nell'ultimo periodo della sua vita e lo conforta con la sua grande umanità. Come aveva affermato la stessa autrice in un'intervista si era sempre proposta di scrivere romanzi impegnati che mettessero in luce particolari aspetti e problematiche della società indiana in un certo arco di tempo, prima e dopo l'Indipendenza. Forse non è mai riuscita a scrivere il testo fondamentale ma dando voce a personaggi diversissimi fra loro, indiani e inglesi i cui destini spesso si sono incrociati, Kamala Markandaya continuerà ad essere considerata non solo come una pioniera fra le scrittrici del suo paese ma anche come un'autrice che non ha avuto timore di misurarsi con realtà complesse e certamente non banali. ■

A couple of years ago, an academic from Venice wrote to tell me that he and his wife were planning a trip to India. He wanted some help with planning his itinerary. He had decided that the western part of the country would be his beat, but since this was his first trip to India, he was open to suggestion. There was only one request: could he somehow squeeze in a trip to Jejuri?

There's nothing unusual about literary pilgrimages, of course. I know of Rushdie acolytes who approach Mumbai with about the same degree of veneration that I touched the soil of the ancient amphitheatre in Athens. But this was the first time that I realised that a contemporary poet (aren't they universally looked upon as a grey moth-eaten species, that is when they are acknowledged as visible at all?), and one living in the same city as I did, was capable of pulling off the same act of enchantment.

Arun Kolatkar, the poet whom I'd seen ever so often at his local hang-out in south Mumbai, had with a slim book of poems (published in 1976) transformed a dusty temple town in western Maharashtra into a hallowed spot for an academic from the other side of the globe. It was a reminder of the amazing alchemical powers of poetry. It was also testimony to what was surely Kolatkar's unique strength: his uncanny ability to transform the commonplace into the magical, the paltry into the profound.

I never knew Arun Kolatkar. I had seen him heaps of times over the years, of course, slouched over a table at the 'Wayside Inn' café in Kala Ghoda (south Bombay's art district), his eyes dark and observant under forbidding shaggy brows, taking in (or so I fancifully imagined) the smallest detail, the slightest anomaly in the surrounding landscape. The fact that he seldom turned up at poetry readings and literary gatherings was cited sometimes as proof of his reclusive temperament. Those who knew him, however, dismissed that claim. In any case, an air of reserve is something I respect and frequently exude, so I didn't exactly feel an urgent need to initiate an interaction. Perhaps it was the fact that I didn't know him, coupled with the fact that I had been reading his work since I was in college, which made him an almost archetypal presence on the city landscape – a living legend, as it were, in my eyes.

Arun Kolatkar  
(1932-2004)

Arundhathi Subramaniam

What I did treasure was the odd anecdote that seemed to offer a picture of a somewhat unusual personality. Last year I happened to meet the British poet, Matthew Sweeney, at a poetry festival. He mentioned that a major publisher in the UK was keen on publishing Kolatkar and had tried several times to contact him. Kolatkar did not reply.

The story intrigued me. Why would Kolatkar reject the advances of an overseas publisher? Was it cussedness? Reverse snobbery? A wariness of the insidious guises of cultural hegemony? A refusal to become part of a literary circuit? Sheer lack of interest?

Whatever the reason, it's a story I cherish. It's a gesture I respect. For this is certainly not the response of a careerist poet. In a culture of easy visibility, where an icon-a-minute is served up on the basis of the capacity to carry off a noodle-strap blouse or own a one-crore-rupee watch, this choice to remain 'invisible' seemed to be a far from trivial act of resistance – an act that was likely to go undocumented, and which became all the more important in my eyes for that very reason.

The first time I read *Jejuri* was during my first undergrad year in a dusty nook in the St Xavier's College library in Mumbai. I recall being impressed – something I continued to be on subsequent readings. But when I revisited it last year during a remarkably quiet and hermetic writer's residency in Scotland, I felt something more than just admiration. Here, I felt, was writing from a guild at which I'd be proud to owe allegiance, glad to do apprenticeship.

*Jejuri* is, quite simply, a book that never seems to date. The words seem to spring out of even the most battered and dog-eared copy with an alert and invigorating freshness. There is obviously a keen sense of craftsmanship in the deliberate sparseness of the aesthetic, but the end result is anything but mannered. The voice that emerges from these pages is casually sophisticated, wry, colloquial, with a slyly dextrous ability to turn a line in all sorts of unexpected directions.

There is much to admire here, but more importantly – and this was something I discovered that late February evening in the Stirling library – there is much to trust. And what makes you trust this poet is his own ability to trust the singular, the quotidian, the absurd, the irrelevant, the unsung now-ness of the moment. It is a power of photographic observation that can be unrelenting, ruthlessly unsentimental, but not without wit, and certainly not without compassion. I believe it is based on the faith – and one that I find inspiring – that an unwavering attention to the specific, the unremarkable, the marginal, the evanescent, will lead you eventually to revelation. And in Kolatkar's poetry, it always does. But the insight never arrives through flabby generalisation or creaky editorialising. A larger picture, you discover, is simply implicit in the quiet, determined and incisive documentation of detail.

And so while *Jejuri* does subvert the conventional notion of the pilgrimage, it does not leave you without a glimpse of the sacred – even if we find it in the least expected places.

The fractured self in quest of wholeness is ironised, but nonetheless implicated at the start of the journey: 'Your own divided face in a pair of glasses/ on an old man's nose/ is all the countryside you get to see.' Irony is something one finds in abundance here, but it isn't a facile cynicism. There is a wry acknowledgement of a deeply stratified social context: 'You seem to move continually forward/ towards a destination/ just beyond the caste mark between his eyebrows.' But even if you sense that the destination will never be reached, you realise pretty early that there's more going on here than a rationalist repudiation of traditional faith. In any case, the idea of the circular journey that ends where it begins is the oldest theme in pilgrim's literature.

The dividing line between god and stone, we are told, is very thin in Jejuri – stone and grass, ruined temples and litters of pups, death and life, exist not merely cheek by jowl, but seem virtually inseparable, one growing almost organically out of the other. It brings one to a recurrent trope in Kolatkar's work – the ephemeral dividing line between the mundane and the miraculous, the accidental and the epiphanic. Thus, the old decaying

temple that is no longer a place of worship, is still 'nothing less than the house of god' since it is home to a host of fauna. And the spirit of Jejuri is found not in any of the shrines, but is housed within 'the mangy body of the station dog'. Above all, it is fitting that the pilgrim's true *darshan* – or moment of sacred insight – occurs not before any temple sanctum, but during a random encounter with an old beggar woman in what is surely one of the strongest poems in the book: You turn around and face her with an air of finality. You want to end the farce. When you hear her say, 'What else can an old woman do on hills as wretched as these?' You look right at the sky. Clear through the bullet holes she has for her eyes. And as you look on the cracks that begin around her eyes spread beyond her skin. And the hills crack. And the temples crack. And the sky falls with a plateglass clatter around the shatterproof crone who stands alone. And you are reduced to so much small change in her hand.

(*An Old Woman*)

Senior poet and critic Adil Jussawalla, a close friend of Kolatkar's, recently mentioned that the line from the Gospel according to Matthew, 'But many that are first shall be last; and the last shall be first', was something that Kolatkar particularly cherished. I found that piece of information fascinating. It seemed entirely consonant with Kolatkar's poetic preoccupation with the lowly, the incidental, the inconsequential, his ability to create an anthem to the everyday, a poetry of the prosaic, and to make the peripheral central to his art. Most importantly, this surfaces in his work not as a trite recycled certitude about the blessedness of the meek, but as an insight arrived at through the inner logic of poetry itself.

*Sarpa Satra* (his most recently published work along with *Kala Ghoda Poems*) indicts a culture of unexamined violence and vendetta through the incident of a snake sacrifice in one of the most ancient tales of revenge known to India. What makes the evocation of the hideous tragedy of the Khandava forest so effective is the relentless and sinister accumulation of detail:

Trumpeting elephants  
rushing towards water  
for safety  
trample on half-cooked turtles  
as they crawl out of  
the boiling lakes.  
A gazelle trips over  
a dead crab at the water's edge  
and sprains an ankle.  
The taste of honey  
still on its tongue,  
a bear bursts into flames,  
falls from a tree  
with a burning branch between its  
legs  
to roll on the flaming grass below.  
The chakra slices  
every single honeybee  
from a swarm in flight  
and returns to the tip  
of Krishna's finger  
for fresh instructions.

In *Kala Ghoda Poems*, set in a familiar south Bombay landscape, the dramatis personae are again humble folk, a pageant of social outcasts: the one-eyed baby bather, the dog, the crow, the tart, the leper, the blind man, the rat poison man, the hash seller. The flea-bitten pidog on the traffic island is evoked as a monumental presence, the Ur inhabitant of the island, with a hoary pedigree, and the great tragic denunciation of the gods is given to the local drunk. The graphic artist's ruthless imagistic precision is evident again, but the result is anything but drearily naturalistic. There are lyrical moments, but found once more in unexpected places: in the street urchin's 'lusty and luminous' 'arc of piss'; in the 'philharmonic gulmohur' with its benediction of 'minims'; 'the polyphonic shade of the banyan'; the traffic lights that 'burn with the cold passion of rubies'; the municipal sweeper's 'free arm, raised/ in the air,/ a flamingo in flight'; the 'sun burst' of a watermelon; and the scrawny little kitten's mystical moment when it gets to kiss 'its first shrimp'.

It is a darker world than the one we saw in Jejuri. It is an impoverished, unjust, embattled world, subsisting not on hope, but on something more primal – perhaps the regenerative power of life itself. There are no sentimental attempts to present this as a happy fraternity of beaming homeless urban pariahs. The old lavatory attendant with her cataract vision sees the 'new day' 'for the clever forgery it really is'. This is a world stalked by the ever-present demon of hunger, and even while the restaurants at Kala Ghoda serve steaming breakfasts,

there is a keen awareness of another world, disconcertingly close, where Dalits are being force-fed on shit by high-caste Hindus.

And yet, there are the irrational acts of generosity that also deflect the picture and keep it from irredeemable bleakness. Nowhere is this more vividly evoked than in the portrait of Our Lady of Idlis, the woman whom the author lyrically christens Annapoorna, who shares her breakfast with the locals of Kala Ghoda. If the finest poetry changes the way we map our world, one wonders after reading this extract whether idlis (or rice cakes – traditional South Indian fare) can ever be the same again:

23.

Islands of idlis float  
belly up  
or splash about  
in seas of sambar,  
among the wreckage  
of red chilli peppers,  
submerged aubergines,  
torpedoed tomatoes,  
peppercorn mines,  
drumsticks  
drifting  
like shattered masts.  
Or, like oil-slick  
seals,  
blink in the sun.

24.

Idlis,  
plump and spongy lenses,  
magnify our appetites,  
and, through the telescope  
of shared hope,  
bring the stars within our reach.  
(*Breakfast at Kala Ghoda*)

Perhaps it is this, then, that I ultimately find so empowering about Kolatkar's poetry: its quiet almost nonchalant ability to 'bring the stars within our reach'. It is poetry that reminds one of the redemptive powers of the image, its power to heal, to make whole. It is a reaffirmation of something we all know and yet so often forget: the fact that poetry that values metaphor need not spell an effete preoccupation with a life-denying craft. Far from it. It can be, instead, about an active, curious, warm transformational engagement with the messy business of life itself. Kolatkar's poetry transforms what it witnesses, not by depriving detail of its whimsicality and uniqueness, but by honouring its idiosyncrasy, and finding it a place in a world view that is arrestingly quirky but always hospitable and inclusive.

It is a great legacy to leave behind. ■

“Where did I come from? How did I become what I am? [...] What could I ever be but a mass of faults, a fault mass?” (2) Così Meena Alexander inizia la sua autobiografia - pubblicata per la prima volta nel 1993 e poi ampliata nel 2003 - con una serie persistente di interrogativi con cui inevitabilmente si scontra chi, come l'autrice, ha conosciuto nella sua vita una “discontinuità geografica”.

Nata ad Allahabad in India nel 1951, all'età di cinque anni Alexander si trasferisce con la famiglia a Khartoum in Sudan, dove il padre lavora per conto del governo indiano. Quella prima partenza e l'attraversamento del Mar Arabico costituiscono per la giovane Meena un momento traumatico, perché segnano il distacco dalla sua terra materna e in particolare la perdita di un mondo fatto di colori, odori, sapori e gesti rappresentati dalla casa di Tiruvella, dove i suoi ricordi confluiscono. All'età di diciotto anni si trasferisce in Inghilterra, a Nottingham, dove consegue il PhD in letteratura inglese e soffre di una crisi nervosa; ritorna in India nel 1973 e per un certo periodo insegna anche all'università di Delhi, ma nonostante sia ritornata a “casa” la pervade una sensazione di caduta e di perdita. Nel 1979 lascia nuovamente l'India, consapevole che per poter scrivere deve partire e così si trasferisce a New York con il marito David, un americano ebreo, dove continua a vivere, dividendosi tra i suoi due figli, l'insegnamento e la scrittura.

I continui movimenti da un continente all'altro fanno di Alexander una donna “cracked by multiple migrations”(2), che si trova ad attraversare molteplici confini non solo geografici, ma soprattutto culturali e linguistici. Sin dall'incipit di *Fault Lines* Alexander, infatti, sottolinea la sua posizione all'interno di diverse lingue - malayalam, hindi, arabo, francese ed inglese - ed identità che contribuiscono a frammentare la sua vita e la spingono per questo ad una ricerca inquieta della sua *nadu*, che significa casa nella lingua natia, il malayalam, e di un senso di appartenenza ad una tradizione e ad una storia, al di là del luogo fisico in cui si trova.

Se fosse vissuta sin dall'infanzia sempre nel medesimo luogo, probabilmente, Alexander ammette, non avrebbe mai scritto un libro

Meena Alexander,  
*Fault Lines. A Memoir by  
Meena Alexander, revised  
and expanded Edition,  
with a New Preface by  
Ngōgō wa Thiong'o, New  
York, The Feminist Press,  
2003 (1993), pp. 317,  
ISBN 1558614540*

Elisa Trolese

come questo, un *memoir*, attraversato da linee di frattura, le *fault lines* del titolo. In questo contesto *fault line* assume molteplici significati intrecciati tuttavia l'uno con l'altro; innanzitutto, l'esperienza diasporica, ovvero di migrazione e dislocazione, compone una linea di frattura tra il passato e il presente, tra una tradizione culturale e un'altra e per questo Alexander più volte ripete di sentirsi come una “nowhere creature” (30) che vive in un luogo “where I have no history. Where all I am is surface” (182). Allo stesso tempo, il suo essere donna diventa motivo di frattura, dovuta alla difficoltà di vivere in un mondo in cui il corpo femminile diventa un testo su cui inscrivere molteplici significati. È negli interstizi di queste linee che l'autrice cerca di stabilire un senso di sé e di identità, interrogando e al tempo stesso mettendo in discussione il concetto di *fault line*, di confini e bordi. Cosa significa allora essere *South Asian* in America? E quale spazio può ritagliarsi una donna e soprattutto una donna scrittrice? Scrivere non era una professione che la madre avrebbe voluto per la giovane Meena, ecco perché Alexander spesso scriveva di nascosto e ha imparato così a scrivere per frammenti. Non sorprende dunque che la sua *katha*, storia, diventi un racconto per frammenti che traccia la sua evoluzione di scrittrice postcoloniale da una infanzia privilegiata in India fino al presente negli Stati Uniti. La narrazione non segue un ordine cronologico degli eventi, ma è piuttosto dettata dalle sensazioni ed emozioni dell'autrice, che scava continuamente nella sua memoria; *Fault Lines* si configura soprattutto come un collage di ricordi in cui la coscienza scivola facilmente dal presente al passato, con continue associazioni tra episodi rimossi

nel tempo e nello spazio. Le molteplici migrazioni si depositano come strati sulla sua coscienza e Alexander si trova ad affrontare la complessità di una vita nomadica; la sua memoria diventa pertanto una *migrant memory*, spesso fragile, che ricorre all'immaginazione per esplorare i temi che più tormentano la scrittrice: la condizione di *displacement*; l'imposizione dell'educazione e della lingua inglese come retaggio della colonizzazione britannica e il tentativo di operare una decolonizzazione linguistica attraverso il recupero delle diverse lingue apprese durante l'infanzia e in parte sopite; l'esplorazione della vita a New York, dove la figlia viene scambiata per una nativa americana. La difficoltà di vivere come una donna, indiana e “altra” e la questione del *gender* diventano il topos unificante di tutti questi frammenti o ricordi. Anche l'immagine del “barbed wire”, legata alla nozione di confini e di intrappolamento, diventa quasi un leitmotif nella narrazione, assieme alla figura del nonno materno, Ilya.

Alexander conduce un'indagine del sé per stabilire *dove* collocarsi e tutte le tematiche che si avvicendano nella narrazione spesso rivelano particolari della sua sfera intima nel tentativo di dare una risposta a quelle domande iniziali: *where are you from? What are you?*

L'identità, intesa come identità culturale, si definisce attraverso un processo di posizionamento, come sostiene Stuart Hall; in un certo senso Alexander trova la sua *nadu* non in un luogo concreto, ma all'interno dello spazio del testo: la scrittura diventa lo strumento per interrogarsi ed esplorare le proprie esperienze. Ma Alexander sente che qualcosa manca alla sua storia e che il processo di memoria non può essere completo se non aggiunge “The Book of Childhood”, dove rivela gli abusi subiti da bambina e per lungo tempo celati. È significativo il fatto che Alexander abbia iniziato a scrivere l'ultima sezione del libro a New York, ma che per finirlo sia dovuta ritornare in India e alla sua fanciullezza, forse perché nelle sue stesse parole: “What I have learnt to remember is the wound I could not carry in memory. I must write it out if I am to go on living. [...] so I can piece my life together again. After all, as a writer, what do I have but the raw materials of my own life?”(237) ■

È veramente una bella iniziativa quella di Neri Pozza di pubblicare finalmente in un'ottima versione italiana con un ricco e utilissimo apparato di note esplicative uno splendido romanzo di Ahmed Ali, pachistano dopo la divisione dell'India nel 1948, il capolavoro di un uomo di straordinaria cultura, diplomatico, scrittore, poeta, scomparso nel 1994. Il libro era uscito dopo varie vicissitudini nel 1940. Scritto negli anni '30, ebbe difficoltà ad essere pubblicato dalla Hogarth Press per dei riferimenti 'sovversivi' al Mutiny del 1857 e alla repressione inglese: fu grazie al giudizio favorevole di E.M. Foster e all'intervento di Virginia Woolf che Harold Nicholson, il censore ufficiale, si espresse alla fine in suo favore. Ma lo scrittore nell'introduzione giustamente mantenuta nella edizione italiana ricorda anche che quando fu ristampato nel 1966 dalla Oxford University Press, le copie provenienti dall'India furono rimandate indietro dalla dogana di Karachi, perché il libro riguardava Delhi, la città 'proibita' al di là del confine! Ed è sempre nell'introduzione scritta da Ahmet Ali, poco prima di morire, che viene indicata la *raison d'être* del libro, "ritrarre una fase storica della vita della nostra nazione, nonché il declino di una cultura, di un modo particolare di vita e di pensiero: valori ormai morti, dissolti davanti ai nostri occhi." C'è molto in questa premessa anche del dramma personale dell'autore che nel 1948, quando insegnava all'Università di Nanchino, causa la divisione fra India e Pakistan si trovò improvvisamente nella condizione dell'esiliato che non poteva più tornare nel suo paese d'origine, in quanto eminente personaggio dell'élite musulmana. E lo scrittore, almeno nell'intervista concessa a William Darlymple, buon conoscitore dell'India, non era affatto entusiasta di quello stato artificialmente creato, in cui non si riconosceva affatto. "The civilization I belong to – the civilization of Delhi – came into being through the mingling of two different cultures, Hindu and Muslim. That civilization flourished for one thousand years undisturbed until certain people came along and denied that that great mingling had taken place." Città antichissima le cui origini si perdono nella notte dei tempi, Delhi è stata più volte distrutta e ricostruita, fino alla Shahjahanabad voluta da Shah Jahan nel 1638, capitale dei Moghul

Ahmed Ali,  
*Crepuscolo a Delhi*, trad.  
it. a cura di Vincenzo  
Mingiardi, Vicenza, Neri  
Pozza, 2004, pp. 321,  
ISBN 8873059856

Alberta Fabris Grube

per più di duecento anni, dal 1911 dell'India inglese, e dal 1947 della Repubblica indiana. Il periodo di maggior splendore è stato quello legato ai Moghul che ne fecero un centro brillante per popolazione, ricchezze, vita culturale ma di cui oggi rimangono solo i poveri resti della cosiddetta Città Vecchia dove in *haveli* decaduti resistono ancora dei discendenti della vecchia aristocrazia. Poiché se Lutyens creò a sua volta una città imperiale, anche se destinata a durare ben poco, la Delhi di oggi con un tasso di inquinamento pazzesco, abitata da grigi burocrati e costellata da pretenziosi edifici moderni ha perso molto se non tutto del suo fascino, come ci ricorda il bel *reportage* di William Darlymple dal titolo molto evocativo *City of Djinn* che sarebbe bello veder tradotto in italiano.

Il romanzo, ambientato nel primo Novecento, grosso modo tra il 1911 quando ci fu il famoso *durbar* in onore di Giorgio V e il 1919 con l'epidemia di spagnola che si fece sentire anche in India, è incentrato nel personaggio di Mir Nihal, membro influente della vecchia classe dirigente che seguiamo nella lenta, ma inesorabile decadenza da persona amante dei piaceri e della vita a vecchio paralizzato che attende solo la morte liberatrice accanto alla moglie cieca in una casa ormai sporca e trascurata di cui nessuno sembra occuparsi. Non a caso il volume si apre con un'immagine notturna della città avvolta nel sonno mentre i muri trasudano calore e il fetore degli scarichi ammorbida l'aria. Eppure Delhi era stata ambita e contesa, aveva vissuto periodi gloriosi in cui accanto a re e ai nobili c'erano poeti e cantastorie, cortigiane di altissima cultura, pittori straordinari, calligrafi e orafi. "Consumata la fiamma luminosa, rimangono solo tizzi ardenti a ricordarci il passato fulgore. La rovina si è abbattuta su monumenti e palazzi, su viali e viuzze." Perfino il linguaggio che vi si parla-

va, un *urdu* "premurosamente elaborato, gelosamente custodito" si era dissolto nelle molte lingue parlate dai cittadini odierni provenienti da varie parti del paese, e soprattutto dal disprezzato Punjab. Mir Nihal è un personaggio consapevole della durezza dei tempi ma anche di non poter fare nulla per arrestare il movimento della storia, ragion per cui accetta che le cose vadano come vanno, con i giovani che muoiono prima di lui: l'amante Babban Jan che gli aveva dato tante ore felici, poi la nuora, la tenera Bilqis e il figlio Habibuddin, il personaggio più positivo della famiglia, stimato e ben voluto da tutti, ucciso dalla tubercolosi che né il medico tradizionale né quello più moderno riescono a curare. Mentre l'altro figlio Ashgar diviene il simbolo delle difficoltà per un giovane indiano di inserirsi in una società in piena trasformazione. Viziato dai suoi, affascinato dalla civiltà inglese che il padre invece non apprezza, impastato di melanconia e di auto-commiserazione, privo degli slanci ideali e patriottici di Mir Nihal, è completamente immerso nella sue vicende amorose, che lo portano dopo la morte della moglie a desiderare la bella Zohra, a cui dovrà rinunciare perché destinata a sposare un altro. Sospeso fra due mondi Ashgar finirà con il rientrare nella tradizione del fatalismo musulmano accettando con rassegnazione quest'ultima prova del destino: "Chi mai può interferire nei piani di Dio?" Ma se gli uomini non riescono a trovare un loro ruolo che non sia quello di una passiva accettazione tanto meno lo potranno fare le figure femminili, donne che si lasciano vivere nell'ombra protettrice dello *zenana*, "un mondo a parte dove pallide e fragili bellezze vivevano come chiuse in una serra, protette dai pericoli esterni, dalle tempeste che infuriavano nel mondo degli uomini. Giungeva l'alba, poi il crepuscolo, e la vita scorreva sempre uguale." La decadenza di una famiglia è quindi associata alla fine di una civiltà ricca e complessa che aveva lasciato una grossa impronta nella storia della civiltà indiana; non è un caso quindi che proprio in senso storico il crepuscolo della città venga associato a fatti precisi e a due terribili avvenimenti: l'invasione del persiano Nadir Shah che nel 1739 occupò la città, massacrandone gli abitanti e asportandone il preziosissimo Trono del Pavone che verrà in un secondo momento fatto a pezzi e

disperso, e la repressione inglese dopo la riconquista del 1857 quando devastati i palazzi imperiali e demolito parte del Forte Rosso, migliaia di cittadini vennero uccisi, allontanati gli abitanti musulmani della città, la vecchia aristocrazia costretta a chiedere l'elemosina per le strade. Come ricorda Ahmed Ali descrivendo un incontro di Mir Nihal con un mendicante, Mirza Nasir Mulk, il più giovane dei figli di Bahadur Shah, l'ultimo imperatore: "Mir Nihal tornò a casa con il cuore colmo di tristezza, consapevole della natura vana ed effimera del

mondo. Ma formidabili sono le devastazioni del Tempo, e nessuno può opporsi alla sua forza inarrestabile. I re muoiono, le dinastie cadono... La vita procede con spietata continuità, e, sempre alla ricerca del nuovo, schiaccia mondi e ideali sotto i suoi talloni crudeli..." *Crepuscolo a Delhi* può e deve essere considerato come un'elegia su una città e un modo di vita ormai scomparsi da tempo, ma il suo punto di forza è dato dalla volontà dell'autore di inserirla in un discorso più vasto sulla transitorietà e instabilità delle cose

umane, atteggiamento tipico di una certa mentalità musulmana. Come si evince anche dall'ultimo passaggio del libro con Mir Nihal inerte sul suo letto di dolore, che non riesce più nemmeno a pensare: "Il sole calò e nascose il volto dietro all'orizzonte. I corvi gracchiarono e volarono via. I passeri tornarono ai loro nidi. La notte si avvicinò in fretta a grandi passi, lasciando una scia di silenzio, e ricoprì gli imperi del mondo con il suo manto di tenebra e desolazione." ■

**T**he *Sari Shop*, romanzo d'esordio di Rupa Bajwa, è stato pubblicato nel maggio 2004 e presentato contemporaneamente sul mercato italiano. Se da un lato pare incomprensibile come il romanzo primo di una scrittrice ancora sconosciuta possa uscire immediatamente tradotto, quando in passato si era abituati ad avere la traduzione solo degli autori considerati più importanti e dopo alcuni mesi dalla pubblicazione della versione originale, dall'altro ci sono nel romanzo alcuni elementi della fiction indiana oggi ricercati non solo dal lettore italiano, che giustificano, forse, queste scelte editoriali. Il romanzo descrive la condizione della donna indiana, spesso picchiata, sfruttata ed emarginata, l'importanza della lingua inglese, della cultura e la sua relazione col potere che ne deriva. Soprattutto, le pagine sono zeppe di esotismi: i colori sgargianti delle stoffe e di ogni tessuto pregiato presenti nel negozio di sari, gli odori delle creme per capelli, delle tinture ma anche odori sgradevoli, ripugnanti, rancidi. E poi i sari, i sari delle donne di cui il racconto trabocca, in ogni loro modello, colore, bordatura e ricamo ornamentale. La versione tradotta in lingua italiana non manca di trasferire le descrizioni, i particolari e le sfumature, anche minuziose, presenti nel romanzo, il tutto corredato da un ricco glossario di termini indiani.

Il romanzo è ambientato ad Amristar, importante luogo di culto per la popolazione sikh, situato al nord della penisola indiana, luogo di residenza della stessa autrice. È proprio qui, attorno ad un negozio di sari, la ben nota e prestigiosa Casa dal Sari Sevak,

Rupa Bajwa, *Il negozio di sari*, trad. it. Laura Nouliau, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 232, ISBN 8807701596 (Rupa Bajwa, *The Sari Shop*, London Penguin, 2004)

Simonetta Lelli

che si muovono personaggi e storie di una vita quotidiana a tutta prima monotona, flemmatica, vivacizzata qua e là solo dalla presenza delle stoffe colorate ma che rivelerà risvolti d'ingiustizie sociali, di sgomento e disperazione.

Figura centrale del romanzo è Ramchand, uno dei commessi del negozio, dedito a tale attività da ben undici anni, grande esperto del mestiere della contrattazione ma soprattutto dell'atteggiamento femminile di fronte alla scelta dei sari. "Aveva osservato innumerevoli clienti scegliere i sari. [...] Aveva imparato a decifrare perfettamente le loro espressioni e i loro umori. Riusciva a capire quando avrebbero finito con il comprare senz'altro un certo sari. E capiva altrettanto bene quando invece erano combattute e avevano bisogno di essere aiutate a prendere una decisione. Ma soprattutto intuiva bene quando erano decisissime a non comprare niente ma fingevano il contrario". Seppure per Ramchand vendere è ciò che conta, l'acquisto dei sari rappresenta molto per le sue clienti: il sari scelto in occasione del matrimonio della figlia, quello per

il corredo, quello da sfoggiare per la festa di società, quello da indossare per piacere al promesso sposo... "Trovava stupefacente che le donne e i sari esistessero al di là del negozio, al di là della sua sfera. Il negozio, tutta la sua vita, il luogo dove per lui cominciava e finiva ogni cosa, per queste signore era solo il punto di partenza. Mentre lui si limitava a stare seduto mostrando i sari alle clienti, loro li compravano, li indossavano e se li mettevano per fare delle cose". Ogni creatura femminile non manca di essere descritta avvolta nel suo sari; anche la figura più emblematica del romanzo, Kamla, donna segnata da un triste destino, secondo il marito Chander dovuto alla malasorte, pur nella sua condizione umile, è descritta nel suo sari, viola con fiori bianchi. Il marito di Kamla, un tempo commesso nel negozio, affetto da problemi di alcool da sempre picchia la moglie. Kamla, fragile e insicura, data in sposa secondo la tradizione del matrimonio combinato dalle famiglie, si ritrova sola e infelice. L'unico spiraglio di speranza per un futuro migliore, la maternità, le è negato quando dopo una gravidanza non portata a termine, apprende di non poter più avere figli. A questo punto, disperata, Kamla inizia a bere, a parlare sboccatamente, a insultare la gente per strada, smette di curare sé e la casa. Perché osa contrastare la famiglia più ricca di Amristar, è arrestata da alcuni poliziotti che approfittano di lei, prima di essere picchiata a morte da alcuni uomini della famiglia che nuovamente torna a calunniare. ■



Se l'intento dell'editrice di *Feminism in India* era stato nella fase iniziale di ideazione del volume quello di fornire "a broad overview of the conceptual history of the idea of feminism in India," (p. xi) la difficoltà riscontrata nell'individuare saggi che ricorressero in maniera esplicita all'uso del termine "feminism," troppo spesso associato ad un'idea di "western feminism," fa emergere in maniera evidente, come afferma Maitrayee Chaudhuri nell'introduzione, l'esistenza di un divario, "a gap between a very rich body of writing on women's activism but a sparseness of theoretical writing on feminism" (p. xi) che si accompagna ad "a recurrent sense of evasion and ambivalence towards the term 'feminism' itself" (p. xi) L'impossibilità di poter separare la storia dei movimenti, dei fatti concreti, dalla storia dell'elaborazione teorica spiega perché "so much feminist scholarship in India has been historical. Indeed historical research has laid the ground for theorising feminism." (p. xii)

*Feminism in India* quindi, più che offrire una definizione teorica inclusiva ed astratta di che cosa sia il femminismo in India, attraverso i vari saggi ed estratti di documenti propone una raffigurazione mutevole, "cumulativa" e in fieri della nozione di femminismo profondamente radicata nei singoli avvenimenti. Parimenti, il fatto di rifiutare

Maitrayee Chaudhuri (ed.),  
*Feminism in India*, New  
Delhi, Kali for Women,  
2004, pp. 359,  
ISBN 81-86706-76-3

Sandra Huisman

l'etichetta *feminism*, come nel caso, ad esempio, di Sarojini Naidu o di Madhu Kishwar, fondatrice della rivista *Manushi*, non diviene un motivo di esclusione.

Nel primo capitolo vengono affrontate le problematiche relative la necessità di definire il termine "feminism" all'interno del contesto indiano. Per le studioso Kama Bhasin e Nighat Said Khan la nozione di "uguaglianza" e la lotta per l'emancipazione delle donne deve essere vista come parte della lotta per una società più equa e giusta sia per gli uomini che per le donne, secondo Suma Chitnis in una società estremamente gerarchica come quella indiana il termine uguaglianza non può essere sinonimo di libertà individuale. La studiosa Madhu Kishwar sottolinea la necessità di rendere conto della profonda complessità della società e della cultura indiana che accoglie "differences and diversity as a way of life

and take it for granted that different social groups and communities are likely to have their own cultural preferences and ways of life." (p. 36) Ruth Vanita individua nella tradizione delle "women *bhakta*" e "sant poets" interessanti esempi indigeni di "non-victim narrative."

Nel secondo capitolo vengono proposti alcuni testi risalenti al diciannovesimo secolo di critica radicale al sistema patriarcale. Le autrici sono di Tarabai Shinde, Cornelia Sorabji e Rokeya Sakhawat Hossain. Il terzo capitolo comprende alcuni estratti da documenti primari, visti sullo sfondo del movimento nazionalista indiano. Si tratta della *Karachi Resolution* (1931), di *Women's Role in a Planned Economy* (1947) e di un esempio del dibattito in corso all'interno dell'*All India Women's Conference*. Il quarto capitolo abbraccia il periodo seguente l'indipendenza, in cui l'India si trova ad affrontare problematiche relative lo sviluppo proprie di una nazione fondamentalmente agricola. E anche il dibattito femminista riflette le preoccupazioni del più ampio contesto indiano. I saggi contenuti nel quinto capitolo riguardano il complesso rapporto tra femminismo, globalizzazione e hindutva. Mentre i saggi del sesto ed ultimo capitolo indagano modalità "indigene" di elaborazioni concettuali di *gender equality* ed *empowerment* assimilabili al termine "feminism." ■

Anita Desai è una delle scrittrici più interessanti nel ricco panorama della narrativa indiana contemporanea, per la molteplicità dei suoi interessi letterari, per una carriera iniziata nel lontano 1963 e proseguita con successo fino ad oggi con una serie di romanzi e di racconti caratterizzati da una prosa straordinariamente elegante e raffinata e da un'acuta sensibilità nel rappresentare il disagio della condizione femminile, soprattutto in effetti nelle opere del primo periodo, ma successivamente aprendosi in altre direzioni con *In Custody* e *Baumgartner's Bombay*. Da tempo si è praticamente stabilita negli Stati Uniti ma trascorre parte dell'inverno in Messico, un paese che sembra avere per lei un significato particolare, una sorta di luogo dell'anima, più vicino forse, nonostante le differenze sostanziali, all'India in cui l'autrice ammette

Anita Desai, *The Zigzag  
Way*, London, Vintage,  
2005, pp. 192,  
ISBN 0099472082

Alberta Fabris Grube

di non riconoscersi più, ma lontanissimo dalla realtà americana da lei così ben evocata nel romanzo precedente, *Fasting, Feasting*. Già in *Diamond Dust*, la precedente raccolta di racconti, "Tepoztlán Tomorrow" verteva sul ritorno del protagonista nella casa dei suoi, una sorta di dimora ancestrale ingessata nella tradizione mentre sempre più minacciose si avvicinavano le onde della modernità. Un ritorno destinato ad essere bruscamente inter-

rotto dalla decisione di Louis di ripartire subito, incapace di prendere posizione in un mondo diviso tra il vecchio e il nuovo. Ma il tema del ritorno, della ricerca delle proprie radici ma anche dell'inserimento in una realtà culturale diversa è quello che informa questo esile libro che si apre con una definizione cinese del tempo, una scala, che scende nel passato piuttosto che salire nel futuro. Mentre il titolo, il percorso a zigzag, pur riferendosi all'andatura dei portatori indi che procedevano in questo modo per facilitare il respiro sotto i loro pesantissimi carichi nelle miniere d'argento messicane, bene si addice ai protagonisti del romanzo i cui destini si incrociano in una realtà locale sconosciuta ai turisti, il paesaggio desolato della Sierra Madre, "parched land with the wind roaring like an animal unimpeded flood through its emptiness" dove sono

rimaste solo le tracce delle miniere abbandonate, caverne oscure dove non penetra mai un raggio di luce, gallerie mezze crollate soffocate da una invadente vegetazione. Eric è un giovane intellettuale americano che, bloccato nelle sue ricerche universitarie, accompagna la sua ragazza in Messico, una scienziata, giovane donna molto più concreta e decisa di lui. Mentre Eric è un contemplativo, incerto sul cammino da intraprendere, se non possibilmente rintracciare le origini della sua famiglia, visto che il padre era nato lì e che il nonno, nell'unica visita fattagli in Cornovaglia, aveva accennato alle sue esperienze di minatore in quel paese. E tutto il romanzo si snoda nell'avventura spirituale di Eric, a Città del Messico prima che lo affascina per i suoi colori, l'aspetto esotico della sue strade affollate da gente in pittoreschi costumi, successivamente nella locanda paragonata a una prigione nella cittadina spettrale della Sierra Madre, e in un breve soggiorno nella Hacienda de la Soledad, centro di ricerche sugli indios Huichol, sotto l'egida di Doña Vera, curioso personaggio di origine austriaca, dal passato misterioso che fuggendo dall'Europa devastata dalla guerra aveva sposato un ricco possidente messicano, le cui fortune erano legate allo sfruttamento delle miniere. Personaggio enigmatico e alquanto sgradevole che si fa chiamare "Regina della Sierra", non a caso avvolta in un kimono dai colori del quetzal dentro a cui si intravedevano strati e strati di flanella grigia, Doña Vera è anche lei un'espatriata che si è creata un ruolo come *soi-disante* antropologa; il suo unico vero rimpianto che la rende più umana è per un ragazzo Huichol scomparso troppo presto e da lei evocato nella notte dei morti. Per Eric il viaggio significa una tuffarsi nel passato, una discesa se non agli inferi certamente nella vita dei suoi nonni e nella storia tormentata del paese. "But now that he was following the trail of his own history, tunnelling his way back into his ancestry, and the history of his ancestors, he felt for the first time the urgency and the terror – of knowing." Come è stato notato anche da altri nel romanzo, diviso in quattro parti, quella indubbiamente più convincente è la terza, la storia di Betty, la nonna morta di parto che aveva sposato un minatore della

Cornovaglia, emigrato in Messico quando le ormai esaurite miniere di stagno del suo paese non offrivano più possibilità di lavoro. Betty è un personaggio costruito con grande cura dalla Desai: una ragazza libera, piena di vita che conosciamo attraverso le lettere che invia a casa dalla nuova patria raccontando le sue reazioni a un mondo tanto diverso, vitale, intenso, ma anche lontanissimo dall'ambiente in cui era cresciuta da ragazza, una sobria ed austera comunità metodista. Le sue descrizioni del luogo in cui ora viveva sono dettate da entusiasmo, sottolineando solo gli aspetti positivi di questa esperienza mentre l'autore onnisciente accenna ad altre impressioni, il terrore davanti ai temuti scorpioni, l'aspetto sinistro delle colline intorno dove si ergevano grandi croci in legno, segno evidente di un cupo cattolicesimo, il mercato settimanale e la visita all'umile vasaio con le sue povere ceramiche che affascinano la nonconformista Betty ma che suscitano la perplessità del marito e della donna di servizio. Questa vita abbastanza tranquilla viene stravolta dalla rivoluzione del 1910 che coinvolge sia lei che i suoi connazionali, espatriati che avevano cercato di mantenere la loro identità, festeggiando per esempio il compleanno del duca di Cornovaglia: Betty muore mettendo al mondo un maschietto che nei primi mesi di vita verrà non a caso nutrito da una donna locale, la Bella Isadora, che lavorava in un circo, un particolare che ci riporta al tema della contaminazione fra ambienti e civiltà diverse e che forse ci fa pensare addirittura a Dickens che amava sottolineare anche nel suo paese i modi diversi di intendere la vita. Paul, il futuro padre di Eric, sarà poi allevato in Cornovaglia, in un ambiente frugale e rigido associato a una sensazione di freddo nel sangue, prima di finire, ormai adulto, sulle coste del Maine dove si sposerà con una ragazza di origini irlandesi. Le prime tre parti in cui è diviso il libro, una tecnica cui Anita Desai era ricorsa altre volte, servono da preludio alla quarta *La noche de los muertos* climax e conclusione del libro. Il luogo è desolato; la piazza della città fantasma cresciuta all'ombra della ricchezza delle miniere, è circondata dalle grandiose magioni dei ricchi, ormai fatiscanti e in stato di

abbandono, sulla strada che porta al cimitero volteggiano avvoltoi mentre strane lucertole appaiono e scompaiono fra le pietre, la cappella dove penetra Eric, attraverso dei gradini rotti, è avvolta nell'oscurità. Sarà solo in una parte abbandonata del cimitero, la cosiddetta Jew's Hill riservata ai non cattolici, dove non c'è nessun familiare ad accogliere i morti che per quella notte tornano fra i vivi che li attendono con ansia preparando i loro piatti preferiti, che il giovane incontra Betty, ancora vestita con l'abito da sposa di tulle blu pallido, l'orlo ornato da rose color di rosa e le parla per la prima ed ultima volta, separati come sono da un muro, prima che al suono delle campane l'apparizione scompaia insieme agli altri morti "up the path which was now a grey stream pouring through the dark volcanic rubble" È un momento di grande intensità; una sorta di epifania, una rivelazione come nei passaggi finali di *In Custody*? Forse volutamente Anita Desai ha lasciato aperta la conclusione: "Below, in the town, the church bells began to ring. They rang and rang insistently, calling the dead back to the graves. The light grew brighter, the sun appeared and everyone went streaming back to where they had come from", un finale che può lasciare sconcertato il lettore che forse si aspettava qualcosa di più risolutivo. Il volume ha delle pagine straordinarie in cui l'autrice con la sua consueta maestria evoca il *genius loci* del paese, non solo nei suoi aspetti più ovvi ma in altri che solo chi lo conosce veramente può illustrare. Le tematiche della emigrazione, dei problemi legati a un possibile inserimento in una realtà culturale diversa e che costituiscono la chiave di volta della narrazione sono interessanti ed estremamente attuali, ma l'impressione finale è un po' quella di una storia frammentaria, simile a quella evocata da Eric nel pensare alle sue vicende, davanti alla bottega di un pittore di *retablos*, "disparate scenes" che nessun artista sarebbe riuscito a comporre in un insieme coerente. Il pittore avrebbe potuto certamente dipingere lo sfondo messicano. "Confident brush strokes, and yet – something would still be lacking... a gap in one corner, like a smudge or a blur. He moved away, as if in search of what might fill it." ■

Manju Kapur, giovane romanziere e poetessa indiana che insegna letteratura inglese nel prestigioso Miranda House College di Delhi, si era imposta all'attenzione della critica con lo strepitoso successo di pubblico della sua prima opera *Difficult Daughters* (1998) impostata sulla problematicità della condizione femminile, un tema molto sentito nel subcontinente asiatico ma attuale e di grande fascino anche per noi. Come di poteva dedurre anche dal titolo si tratta delle storie di tre generazioni di donne rievocate e ricostruite da Ida, una persona dei nostri giorni che essendo stata educata per diventare una figlia modello si ritrova sola, senza marito e senza figli a ripensare alla sua vita. La nonna Kasturi proveniente da una famiglia tradizionale era vissuta per mettere al mondo una nidia di figlioli, fra cui Virmati, la madre di Ida, che diventando adulta nei turbolenti anni '40 era uscita di casa andando a studiare a Lahore, allora considerata la Oxford indiana, e soprattutto si era legata a un professore sposato accettando ad un certo punto della loro tormentata relazione di diventare la seconda moglie ufficiale. Era stata un'esperienza che aveva segnato profondamente la sua vita e finito col condizionare la figlia che, grazie alla madre che a sua volta aveva voluto fare di lei una ragazza obbediente, si era sentita un nulla o, come dice con una felice espressione, una annotazione scritta a matita ai margini della società. Ma che poi, ricostruendo le vicende di Virmati, era riuscita a stabilire un rapporto con lei, soprattutto ed essere libera, "each word a brick in a mansion I made with my head and my heart." E il dramma di queste donne, si svolge sullo sfondo delle crescenti animosità tra indu e musulmani che troveranno il loro sanguinoso epilogo nei massacri che hanno accompagnato l'indipendenza dell'India e la divisione col Pakistan. La decisione di inserire queste analisi della psiche femminile in un ben preciso contesto sociale e politico, ritorna nel secondo romanzo dell'autrice *A Married Woman* che ha come protagonista Astha, una brava ragazza borghese, allevata secondo principi tradizionali che scopre nel corso degli anni, altre possibilità, al di là di quella di un matrimonio abbastanza soddisfacente, dei due figli e di una vita confortevole. Il roman-

Manju Kapur, *A Married Woman*, London, Faber and Faber, 2003, pp. 307, ISBN 0571215688

Alberta Fabris Grube

zo si apre con una constatazione molto precisa: "Astha was brought up properly as befits a woman, with large supplements of fear", il timore appunto di fare un passo sbagliato, di non rispondere a ciò che la tradizione si aspettava da lei. Il problema dei nostri giorni è tuttavia dato dal fatto che anche in India il matrimonio non è più il momento culminante del destino femminile, non è più il cardine fondamentale su cui si basa l'ordinamento sociale, ma è qualcosa che deve essere costruito giorno per giorno, con pazienza e umiltà, soprattutto, bisogna dirlo, da parte delle donne. La ragazza cresce in una famiglia della media borghesia che in India significa trovarsi in una condizione precaria, sempre sull'orlo di una caduta rovinosa nell'abisso della povertà se non dell'indigenza. Come si evince dalla ricerca affannosa di una casa, dopo il pensionamento del padre, quando i genitori dovranno lasciare l'appartamento tutto sommato confortevole nel centro di Delhi, e cominciare una nuova vita nei sobborghi, "the shelter that lay between them and nothingness". Non è un caso infatti che il padre muoia poco dopo il trasloco e che la madre trovi una ragione di vita, seguendo uno *swamy* e decidendo di vivere in un *ashram*. Manju Kapur è sempre molto attenta a collegare la storia alla situazione del paese: nel 1984 con la salita al potere di Rajiv Gandhi, figura molto discutibile ma che seppe dare una svolta modernizzatrice allo stato in senso capitalista dopo l'impostazione socialista sostenuta da Nehru, persone attive e desiderose di emergere come Hemant, stanchi di un lavoro dipendente, condizionato da un'asfissiante burocrazia, diventarono imprenditori nel suo caso producendo apparecchi televisivi, proprio quando si stava sviluppando la televisione a colori. Per lui si apre una nuova attività che lo assorbe completamente mentre Astha comincia ad essere insoddisfatta del suo matrimonio, del fatto

che il marito non intuisca le sue difficoltà e soprattutto non riesca più a parlare. Si tratta di una condizione tipica di molti rapporti coniugali particolarmente insostenibile per chi spera o crede ancora in quello che in un altro contesto è stato chiamato "the marriage of true minds". Ed è a questo punto, sullo sfondo delle crescenti manifestazioni di intolleranza nei riguardi della consistente minoranza musulmana che Astha conosce Aijaz Khan, affascinante intellettuale libertario che la coinvolge nel suo progetto di teatro di strada e ne rimane turbata, la prima chiara avvisaglia di una crescente insofferenza nei riguardi del marito. Dopo la morte di Aijaz, bruciato insieme ai compagni in una manifestazione, i prodromi di quanto accadrà ad Ayodhya il 6 dicembre 1992 con la distruzione della moschea cinquecentesca di Babri Masjid, voluta da frange estremiste indu convinte che proprio lì, in quel punto, fosse nato Rama, l'eroe del *Ramayana*, Astha incontra Pipeelike, la sua vedova e tra le due donne nasce l'amore. La relazione fra queste due giovani, di grande intensità ma trattata dall'autrice con somma delicatezza, è sempre vista dalle reazioni di Astha che scopre la possibilità di fare l'amore con un amico piuttosto che con un avversario ma anche dalla consapevolezza di trovare nell'altra un'affinità intellettuale che era mancata nel rapporto col marito. Perché sia lei che Pipee sono personalmente coinvolte in tutta una serie di attività e di manifestazioni per cercare di arginare le violenze del fondamentalismo indu. Mentre il marito che è troppo facile disprezzare per il suo conformismo, per la mancanza di profondi interessi intellettuali e di sensibilità politica (come molti esponenti della borghesia imprenditoriale Hemant non dimostra certo una grande simpatia per i musulmani) è pur sempre una figura rispettabile, sinceramente legato alla moglie ed ai figli, *l'homme moyen sensuel* che accetta di vivere secondo i dettami della sua classe sociale, che si preoccupa di dare una vita dignitosa ai suoi. Tanto che viene fatto di pensare che in questa realtà, come in quella americana di fine Ottocento così sottilmente scandagliata da Henry James, il privilegio di una profonda vita interiore nei suoi vari aspetti sia riservato alle donne, per lo meno a quelle che non devono lottare per mantenere la famiglia e

hanno più tempo e agio per riflettere su se stesse e le proprie aspirazioni. È vero certamente che Astha con un ruolo di insegnante in una buona scuola, e pur cominciando ad affermarsi come pittrice dipende economicamente dal marito – è abbastanza indicativo che in una infelice vacanza a Goa non riesca ad avere una scatola d'argento di cui si era innamorata e che assume un significato simbolico - ma va anche detto che in fondo riesce a fare la sua vita, ritagliandosi dei begli spazi per sé. Si deve giostrare tra le esigenze della famiglia, il legame con Pipee, e l'impegno sociale e politico; ma in qualche modo riesce a farlo senza mettere veramente in crisi la sua vita di moglie e di madre. Molto interessante mi pare a questo punto il finale del romanzo quando

Astha si accorge che anche il rapporto con l'amica è destinato fra breve a finire, con Pipee che ha deciso di andarsene, di recarsi negli Stati Uniti, la meta sognata da tanti giovani indiani, dove continuerà a studiare prendendo un Ph. D. e affrontando nuove esperienze. Mentre Astha, che aveva osato sfidare i tabù della società in cui viveva, rimane, scegliendo, credo, il rientro nell'ordine, nella banalità della vita quotidiana, intorpidita dal dolore della separazione. Come scrive nel suo diario durante un viaggio che fa con l'amica: "They had the perfect marriage, she hankers after that wholeness. What can I do? I live my life in fragments, she is the one fragment that makes the rest bearable. But a fragment, however potent, is still a fragment." Il libro, in conclusione,

si regge tutto su questo personaggio attraente in quanto non certo sicuro di sé ma piuttosto ansioso e tormentato, incerto sulle decisioni da prendere, dominato dagli altri, dal marito e anche dalla più aggressiva Pipee ma ugualmente capace di crescere e pur negli spazi ristretti di una vita borghese, di trovare modo di sviluppare la propria personalità. Soprattutto conservando sempre una straordinaria lucidità nel giudicare le situazioni in cui si trova e il mondo che le ruota intorno, mondo inquieto attraversato da pulsioni violente, da tensioni sociali e religiose, un mondo che avrebbe continuato a ignorare se non fosse stato per quelle persone incontrate fuori del suo ambiente e che avevano messo in crisi le sue certezze. ■

**Raj Kamal Jha, Paura del vuoto, edizione originale 2003, trad. it. di Federica Oddera, Guanda, 2004, pp. 251, € 14,50.**

L'autore del bel romanzo *La coperta azzurra* (L'Indice) viene riproposto in traduzione italiana con questo nuovo non-romanzo composto di tre racconti non proprio concatenati, ma ricchi di indizi e rimandi che in qualche modo li collegano. A parte l'India, ritratta nelle sue molteplici sfaccettature, dalla grande metropoli al piccolo villaggio di provincia, dagli esterni popolosi di mercati e strade trafficate agli interni claustrofobici degli appartamenti, il vero filo conduttore è l'infanzia. Infanzia assente nel primo racconto ad eccezione delle ripetute apparizioni di una bambina con la madre al mercato e del pianto notturno di un bambino udito dalla protagonista. Infanzia negata nel secondo racconto, in cui una giovane giornalista indaga su una bambina trovata morta in un burrone. Protagonista nella terza sezione, in cui una bambina piange per timore di perdere i suoi genitori a causa di una epidemia di suicidi. Le trame, realistiche ma anche un po' improbabili si avvalgono di elementi magico-fiabeschi: un corvo capace di trasportare persone e persone dalle soprannaturali doti di guide spirituali, rassicuranti e misteriose presenze alate. Le tre storie rimangono prive di conclusione, salvo illuminarsi l'una con l'altra: le bambine e le giovani donne protagoniste sono figure intercambiabili e piuttosto credi-

## SEGNALAZIONI

bili. In ombra invece restano le figure maschili, gli uomini sembrano più spettatori che protagonisti delle vicende narrate, ma sono capaci di guardare il mondo con meraviglia. Il gioco dei nomi contrari Rima e Amir, Mala e Alam, rimanda poi ai molti incontri, alle numerose coincidenze – soprattutto incidenti – che si stemperano in una storia d'amore tra un impiegato postale che vive nel quartiere vecchio e la giovane inquilina del grattacielo più moderno della città, in un giallo di cui la polizia si disinteressa, mentre la giornalista riscopre memorie dolorose della propria infanzia, in un dialogo tra una bambina spaventata e un amico misterioso e segreto capace di rassicurarla e volarsene via. A fare da cornice alle storie narrate in prima persona sono un doppio prologo e un epilogo redatti in corsivo, la cui funzione è di contenere le tre diverse trame aperte agli stati emozionali dei protagonisti. I voli del corvo, come quelli della fantasia di questo scrittore, che non conoscono la paura del vuoto, una volta chiuso il libro lasciano il sapore di una favola piacevole.

CARMEN CONCILIO

**Sujit Mukherjee, Translation as Recovery, Delhi, Pencilcraft International, 2004, pp. 208.**

Il volume raccoglie alcuni interventi dell'autore sul tema della traduzione in India, si tratta

soprattutto di paper presentati in occasione di workshop, seminari e congressi sia in India che all'estero. Le riflessioni dell'autore vertono attorno alla pratica della traduzione in India a partire dal periodo precoloniale e sulla necessità di elaborare una teoria della traduzione di tipo autoctono. Interessanti le considerazioni dell'autore concernenti le 'sponsorizzazioni' di tipo governativo delle traduzioni e sul mercato editoriale indiano. Può essere considerato una sorta di continuazione di *Translation as Discovery* del 1981, l'introduzione è di Harish Trivedi.

SANDRA HUISMAN

**Ammu Joseph, Vasanth Kannabiran, Ritu Menon, Gouri Salvi, and Volga (eds.), Storylines: Conversations with Women Writers, New Delhi, Women's World India and Asmita Resource Centre for Women, 2003, pp. 312**

È una raccolta composta da diciassette interviste fatte a eminenti scrittrici, poetesse, giornaliste e studiose indiane contemporanee sui temi legati alla scrittura femminile e alla censura in India. Fa parte di una serie di iniziative lanciate dall'ASMITA Resource Centre for Women e Women's World nell'ambito di un progetto pluriennale che coinvolge le lingue regionali dell'India.

SANDRA HUISMAN

# Inghilterra

**M**appe per amanti smarriti è un'opera difficile, complessa, sofferente, pericolosa anche. Sicuramente Nadeem Aslam non lo ha considerato un semplice romanzo: come egli stesso sottolinea nella nota introduttiva, è il risultato di un percorso che ha seguito per undici anni, durante i quali il testo si è arricchito di "numerosi miti e leggende del mondo". In effetti, sin dalla prima scena, il lettore ha l'impressione di trovarsi di fronte a una sorta di carta geografica su cui i vari personaggi si muovono a turno, divenendo a volte protagonisti e più spesso vittime.

Non si fa cenno alcuno alla presunta verità o veridicità dei fatti descritti. La vicenda si svolge in una cittadina inglese non meglio identificata, in un momento storico non precisamente definito (anche se probabilmente a cavallo tra gli anni ottanta e novanta), ma in realtà ci si trova spesso sospesi in una sorta di limbo. Innanzi tutto, la storia oscilla tra passato e futuro (non a caso si apre in Gennaio, "una testa che guarda al futuro mentre l'altra guarda al passato", p. 24): nella maggior parte dei casi gli eventi si collocano in un altro periodo/luogo/momento storico e anche quando si tratta del presente, è comunque sempre un presente filtrato attraverso la fantasia, il ricordo, il sogno o la religione.

Il clima di sospensione è determinato anche da un senso di ciclicità che sembra dominare gli eventi: il tempo narrativo è scandito dal susseguirsi delle stagioni, durante le quali gli stessi errori e le stesse delusioni si ripetono, e sembrano

Nadeem Aslam, *Mappe per amanti smarriti*, trad. it. Delfina Vezzoli, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 384, ISBN 8807016648

Francesco Cattani

destinati a ripetersi. Non è un caso il fatto che il testo si apra e si chiuda con la stessa immagine di joyciana memoria della neve che cade ricoprendo ogni superficie: cade sul paesaggio, sulle cose, sulle persone, ma anche sui cadaveri di Jugnu e Chanda, facendoli scomparire per sempre.

Il rimando quasi esplicito al racconto *The Dead* di Joyce acuisce il senso di paralisi che domina l'intero romanzo e soprattutto le vite dei personaggi, tutti accomunati dalla stessa impossibilità a completarsi, a seguire il proprio naturale percorso verso la serenità. Quella neve che alla fine cade sulle spalle di Shamas (proprio come cadeva su quelle del protagonista di *The Dead*) offre l'immagine di una quiete solo apparente che in realtà soffoca, ormai a stento, le grida di dolore di un'intera comunità. Proprio come la Dublino joyciana allargava i propri confini sino a comprendere l'intera Irlanda, allo stesso modo la cittadina inglese descritta da Aslam finisce con il coincidere con "questo Deserto della Solitudine, chiamato pianeta terra" (p. 377).

La neve, in quanto velo che ricopre impedendo una visione completa, diventa simile anche a quel velo con il quale la maggior parte

delle figure femminili del romanzo si copre il viso e lo sguardo, a testimonianza della propria incrollabile fede: la neve diventa un'espressione fisica di quel fanatismo, assurdo sino alla criminalità, con il quale la comunità copre orrori e segreti inconfessabili.

Aslam, proprio come un pittore o un cartografo, disegna sin dalla prima scena i confini di un piccolo universo nel quale a poco a poco prendono forma edifici, oggetti e figure. In un paesaggio in cui i segni delle epoche e delle civiltà più diverse si sovrappongono creando un'ingannevole armonia, si inseriscono storie di contrasti e dolori: "Il posto è un tumulto di segreti sepolti e problemi spazzati sotto il tappeto" (p. 53).

Ripercorrendo quindi le vicende e i ricordi dei singoli personaggi, l'autore ricostruisce il percorso storico e culturale di una comunità pachistana in Inghilterra. Si tratta di una realtà di migranti che hanno dovuto abbandonare una terra aspra e ingiusta per il miraggio di una vita più dignitosa in un paese che invece si è rivelato ancora più ostile. Aslam racconta le difficoltà con cui queste persone sono costrette a rapportarsi ogni giorno e non manca di mettere in evidenza la comicità amara di alcune di queste situazioni.

Pur presentando un quadro corale, ciò che costituisce il vero fulcro del romanzo è la storia di ciascun singolo personaggio, ogni singola vita spezzata o fermata dall'ottusità e dal fanatismo religiosi: sono le vicende di quegli amanti smarriti di cui parla il titolo. È difficile contare il numero delle relazioni interrotte per volontà estranee, e

mano a mano che il romanzo procede, il lettore si rende conto che tali separazioni non riguardano solo amanti, ma anche genitori e figli, fratelli e sorelle e qualsiasi tipo di legame sentimentale.

Dietro questi abbandoni forzati vi sono tanto il fanatismo religioso, quanto la politica e la Storia: è come se i personaggi avessero subito una sorta di maledizione; come se dovessero espiare le colpe dei propri padri e delle proprie madri, della propria nazione d'origine, anch'essa separatasi a seguito di conflitti insanabili. Il lettore ha l'impressione che finché non saranno ritrovati i corpi dei due amanti Jugnu e Chanda, nessuna riunione sarà possibile.

Compito dell'artista diventa quindi quello di "illuminare la distanza tra due esseri umani" (p. 21). Aslam si trasforma in romanziere-cartografo che cerca di costruire delle mappe che tanto i personaggi quanto i lettori devono seguire. Il testo è carico di riferimenti a indizi e tracce, che però vengono immancabilmente abbandonati. L'immagine di una soluzione all'insegna della serenità è narrata sempre come possibilità, mai come realtà: l'incontro tra innamorati (di qualsiasi tipo) può avvenire solo sotto forma di sogno, ricordo o realtà ectoplasmatica.

Straordinario il ritratto di Kaukab, moglie, madre e mai donna, rappresentante perfetta di quei conflitti che lacerano le vite dei personaggi. Schiava di un integralismo che non le permette di vivere pienamente la propria esistenza e il rapporto con i figli, Kaukab passa ogni singolo aspetto della vita quotidiana al vaglio del

Corano, anche se spesso si trova senza accorgersene a mettere in discussione quei dogmi cui si sottomettono inerme. Immersa nel passato e nei ricordi, conserva un'immagine romantica del Pakistan che contrasta nettamente con una ben più terribile realtà di violenza e ipocrisia. Con questo personaggio Aslam riesce a offrire un profondo ritratto di madre migrante che assiste alla metamorfosi dei propri figli, vive immersa in una sorta di lacerazione geografica ("No, non mi trasferirò in Pakistan. Che vita sarebbe la mia se lo facessi? I miei figli in Inghilterra, io in Pakistan, la mia anima in Arabia, e il mio cuore...", p. 155), e rifiuta ostinatamente e stoicamente di abbandonare le proprie tradizioni a favore di quelle anglosassoni.

Seguendo la lezione rushdiana, l'autore riesce anche a ricostruire attraverso la storia di una comunità, la Storia di una nazione: attraverso i ricordi, i sogni spezzati, le fantasie dei singoli personaggi, il lettore viene a conoscere alcune delle vicende che hanno costituito la realtà del Pakistan. Ne è un esempio il capitolo "Donne con la coda", in cui una credenza popolare, rivista attraverso gli occhi di un bambino, diventa uno spunto per narrare alcuni sanguinosi eventi del 1919. A volte però, ai "fantastici" ricordi di sapore rushdiano, Aslam preferisce la ben più incredibile realtà delle statistiche: "[...] in una sola provincia pachistana viene uccisa una donna ogni 38 ore per il solo motivo che la sua virtù è in dubbio" (p. 145).

Ecco ciò che colpisce maggiormente e che rende il romanzo tanto pericoloso, in quanto facilmente analizzabile secondo un'ingenua

prospettiva filo-occidentale. Sono le immagini di una violenza inaudita che urtano costantemente la lettura, perché inserite in una trama di quotidianità e trattate con naturalezza, quasi con voluta leggerezza: mariti che uccidono le mogli per motivi più che futili; fratelli che uccidono sorelle per questioni di onore e poi se ne vantano; madri che ordinano lo stupro della propria figlia o ne consentono il pestaggio a morte. A questo si aggiunge il fatto che alla fine è sempre impossibile incolpare chi ha compiuto l'orrore, perché in fondo colpe non ne esistono. Si tratta di una logica che segue i dettami non del Corano, ma dell'integralismo più assurdo: è l'ignoranza la vera causa di tutte queste sofferenze. Ecco allora che tutta la comunità diventa colpevole, proprio perché tutti i personaggi sono "criminalmente stupidi" (p. 205).

Alla violenza fisica si affianca un altro tipo di violenza che fa vibrare ogni singola pagina del romanzo: quella dei sentimenti repressi. In questa comunità, in cui le lingue si trasformano in forbici capaci di fare a pezzi le vite della gente (p. 185), ognuno è impegnato a sopravvivere, salvando le apparenze. E salvare le apparenze significa immancabilmente soffocare i propri desideri.

È un quadro fosco quindi quello che Nadeem Aslam presenta in *Mappe per amanti smarriti*. Un quadro su cui continua a cadere lenta e inesorabile la neve, proprio come se nulla sia destinato a cambiare. Alla fine forse esiste la speranza di una soluzione, ma si tratta solo di una possibilità; e, viste le premesse, è difficile potere pensare che diventi realtà. ■

If one thing can be said of Hanif Kureishi's works is that one does not know what to expect until the end. After having shocked the 1980s and 1990s Britain with his "pop" works, the author, while growing up, began to treat equally jarring themes. From the treatment of love in *Love in a Blue Time* and *Midnight all Day*, to the shocking defence of abandonment in *Intimacy*, Kureishi in his most recent works, *The Body* and *The Mother*, has explored an age which is still regarded as a sort of limbo without feelings and physical needs, the old age.

In his *My Ear at His Heart*

Hanif Kureishi, *My Ear at His Heart. Reading My Father*, London, Faber and Faber Ltd., 2004, pp. 198, ISBN 0571224032

Morena Giraldo

Kureishi does not choose to treat another shocking theme, but tries to come to terms with one which pervades all his previous works, the

relationship between father and son, but this time he talks about his not easy relation with his father.

At the beginning of his essay the former English literature's enfant terrible Hanif Kureishi writes: "I guess you don't really go looking for your parents until middle age. For me, this has become a quest, for my place in father's history and fantasy, and for the reasons my father lived the semi-broken life he did" (p. 29).

In Kureishi's previous novels the father figures, which for some aspects were based on his father, were analysed and described

according to the teenage son's point of view. The young age led the main characters to have an ambivalent attitude towards the fathers; on the one side there was the will to imitate, while on the other hand the dominant feature was the sense of rebellion to a parent who wanted his son to be like him. Kureishi's teenage characters, Omar in *My Beautiful Laundrette*, Karim in *The Buddha of Suburbia* and Shahid in *The Black Album* choose to deviate from the path drawn by their parents in order not to live a boring middle-class existence.

In his return to non-fiction Hanif Kureishi wants to pay homage to his father and he does this not from an adolescent point of view, but from the point of view of a father who still feels as a son.

*My Ear at His Heart* has a circular structure whose starting point coincides with its finishing line, that is the contents of a green folder Kureishi found in his room. This folder, which contains one of his father's novels, is a sort catalyst of a wide range of reflections on writing, the evolution of British society, but above all the father figure.

*My Ear at His Heart's* subtitle is "Reading My Father", because by reading his father's novels the writer manages to unearth some aspects of his father's character and to reconcile himself with a man whom he had loved and hated at the same time. By reading his father's words Kureishi gets in touch with an unknown man because his father had always preferred to make his fictional characters speak for him rather than opening his heart to his son.

The manuscript 'An Indian Adolescence' is a sort of novelised portrait of the Kureishis' life under the British Raj. In this novel Kureishi's father, whose fictional name is Shani, writes about the relationship with his own father and with his brothers. The aspect of

Shani's character which emerges is the constant sense of inferiority he felt towards his too brilliant and successful brothers. In order not to be considered only an unwanted child he developed his love for literature and writing. For all his life he had wanted to become a writer, but this was another field in which he was to be obscured from a relative's success.

Both from the manuscript's pages and from Kureishi's memories the image we are given of the father is that of a competitive man who has always lived one step behind the others, his brothers when he was young and his son in his adulthood. The fact that strained the relationship with his son was not only Hanif's success, but also the seeming lack of method which the son had when writing. Actually, according to the father, writing was something which could improve only with exercise and his son's Bohemian life was not right for an aspiring writer.

Kureishi never gave his father his first works to read because he feared his critiques, but it was the father who sent his first play, *Soaking the Heat*, to the Royal Court Theatre. This is an ambivalent attitude because it shows on the one hand the father's pride for a son who could reach what he could not do, and on the other hand the jealousy towards the son's success because he felt he was a better writer.

The essay ends with the green folder which is no longer something mysterious but the portrait of a man who has always lived in the shadows of the other's success and has never fulfilled his dreams.

Kureishi's idea for *My Ear at His Heart* was that of an essay, but according to his own admission it ends up like an improvisation which takes away the work's linearity.

*My Ear at His Heart* is more like an association of ideas rather than an essay. The manuscript found in

the green folder is an occasion to talk not only about the unresolved relationship with his father, but also a way Kureishi uses to talk about himself, his career as a writer, the people who helped him, his feelings and his being a father. In all this the memory of his father and the late homage Kureishi wanted to pay him is in some ways obscured by the son's personality which deviates from the main purpose of the essay.

Reading *My Ear at His Heart* is not an easy task. Actually, the act of reading is constantly interrupted by Kureishi's digressions which tend to outshine once more his father.

The main difficulty the reader finds when dealing with Kureishi's novels and non-fiction is to follow the plot despite the writer's digressions. Maybe writing short-stories is more congenial to Kureishi because he manages in a more effective way to express his ideas; it is as if in long fiction he is carried away by his thoughts and he has to make a great effort to go back to the original idea.

The general impression one has about *My Ear at His Heart* is that of an unfinished painting; the portrait of the father is only drafted in his most evident features (jealousy, sense of inferiority and discontent) while the rest of the essay is filled with the son's (unconscious?) self-celebration which juxtaposes his success to his father's failure.

Another problem which emerges when dealing with this book is its definition. By his own admission Kureishi wanted to write an essay and ended up writing an improvisation, and this is not so far from the impression the reader has of *My Ear at His Heart*; sometimes the events Kureishi remembers seem to have been written only to fill the page and this leads only to confusion in the reader leaving him/her with the sense of being in the middle of a big mishmash. ■

Secondo poeta vivente a comparire nei Penguin *Modern Classics*, (dopo Czeslaw Milosz), Linton Kwesi Johnson è considerato una sorta di icona culturale per gli artisti *black British* a partire dagli anni '70, tanto che una casa editrice autorevole come la Penguin ha recentemente deciso di rendere omaggio all'artista celebrandone la vita e l'opera

Linton Kwesi Johnson,  
*Mi Revalueshanary Fren:  
Selected Poems*, London,  
Penguin, 2002, pp.106,  
ISBN 0-14-118698-4

Francesca Giommi

con la pubblicazione di *Mi Revalueshanary Fren*. Questa raccolta di liriche ne ripercorre l'intera produzione artistica, fornendo al lettore una cronaca dell'esperienza nera in Gran Bretagna nell'arco di tre decenni e al contempo una riflessione su eventi della storia mondiale che vanno dal Sud Africa all'Europa dell'Est. Il volume si suddivide in tre sezioni, ognuna

delle quali prende il nome da uno dei componimenti più significativi di ciascun periodo: *Five Nights of Bleeding*, che racchiude i versi degli anni '70, *Mi Revalueshanary Fren*, che comprende i componimenti degli anni '80 e *New Word Hawdah*, con quelli degli anni '90.

Nato a Chapelton in Giamaica nel 1952 e trasferitosi a Londra nel 1963 per raggiungere la madre, Linton Kwesi Johnson ha sperimentato sulla sua pelle l'alienazione e la discriminazione razziale di cui sono spesso vittima gli adolescenti di colore in una società ostile e ghettizzante come quella britannica degli anni '70 e '80, ed è questa esperienza vissuta in prima persona che fluisce nelle liriche dando voce ad un'intera generazione che vede rispecchiate nei suoi versi le sue stesse frustrazioni, ambizioni e confusioni.

Principalmente incentrata su tematiche politiche e giovanili, la poesia di Johnson mesce lirismo e socialismo, fungendo da potente strumento di protesta e propaganda. L'autore stesso ricorda di essersi avvicinato alla poesia negli anni '70 durante la sua militanza nei British Black Panthers, che gli hanno fatto conoscere la narrativa nera di Du Bois e Fanon, trasmettendogli gli ideali di libertà, uguaglianza e giustizia dei quali si è in seguito fatto portavoce.

La duplice eredità britannica e giamaicana ha poi impresso al suo stile un'impronta irreversibilmente ibrida: il creolo giamaicano si fonde con il *patois* urbano parlato nelle comunità caraibiche di Londra, riprodotti sulla pagina da una sorta di 'spelling fonetico', difficile da leggersi ma inimitabile all'ascolto. La poesia di Johnson infatti non appartiene soltanto alla pagina scritta ma ottiene il suo massimo rendimento se recitata e accompagnata da una base musicale: sfuggente ad ogni catalogazione certa, si potrebbe definirla una poesia orale che richiama le cadenze del creolo e della musica popolare giamaicana ed implica un ritmo musicale principalmente reggae. Considerato da molti maestro indiscusso della *dub-poetry*, Linton Kwesi Johnson, che pure ha coniato tale termine negli anni '70 per definire l'opera di DJ come Big Youth e U-Roy che improvvisavano suoni e parole sulle parti strumentali delle canzoni reggae, rifiuta tale definizione se applicata alla sua arte, preferendo invece quella di 'reggae poetry', per evidenziare il suo ruolo

primario di poeta. A suo dire infatti nel suo caso non si tratta di aggiungere parole alla musica ma di comporre versi la cui musicalità giace immanente nelle parole stesse, come egli dichiara quando afferma: "I always have a bass line at the back of my mind when I write."

La presenza della musica ha tuttavia rivestito un ruolo di innegabile importanza nel raggiungere i giovani (della sua generazione ma anche di quelle successiva e attuale) in maniera immediata e nel dare ai suoi versi e al messaggio in essi contenuto una diffusione universale, modificando al contempo il modo stesso di percepire la poesia. Dopo la collaborazione con il gruppo di poeti e percussionisti Rasta Love, Johnson ha fondando una sua casa discografica nel 1981, la LKJ Records, e tiene concerti/letture in giro per il mondo da oltre vent'anni, accompagnato dalla Dennis Bovell Band. La sua però, a differenza di quella dei *dub-poets* propriamente detti, è una performance piuttosto statica, che lascia che le parole parlino da sé senza essere disturbate da mezzi espressivi aggiuntivi che possano distrarre l'attenzione del pubblico. Fondamentale diventa allora la modulazione della voce che, impostata con rara maestria, crea effetti drammatici ed atmosferici, tramite variazioni di ritmo, volume e tono.

Il connubio inscindibile tra musica e politica, parola e azione, è evidente già dalle prime liriche degli anni '70: componimenti come 'Reggae Sounds' o 'Bass Culture' celebrano il reggae non solo come forma musicale ma anche e soprattutto come nutrimento spirituale e base per una vasta gamma di espressioni culturali nere. L'energia che scaturisce da versi come 'shock-black bubble-doun-beat bouncing/ rock-wise tumble-doun sound music;/ foot-drop find drum, blood story,/ bass history is a moving/ is a hurtling black story/.../ Rhythm of a tropical electrical storm' è enfatizzata dall'uso ricorrente di verbi dinamici e di moto al gerundio come 'bouncing', 'sounding', 'searching', 'turning', 'burning', e di sostantivi profondamente simbolici come 'blood', 'storm', 'flame', 'root' e 'pain', nonché da catene di parole e suoni onomatopeici e allitterazioni, come nel sorprendente verso 'SCATTA-MATTA-SHATTA-SHACK/ What a beat!', contenuto in 'Bass Culture'.

L'atmosfera di sospesa minaccia che aleggia in questi poemi si volge

in violenza aperta e manifesta in componimenti come 'Five Nights of Bleeding', che riflette quella stessa incontrollabile violenza che esplose in contesti urbani di continua frustrazione, ingiustizia subita e privazione. Un incalzante ritmo reggae cattura e scandisce lo stato d'animo dei ribelli che non possono più contenere la loro rabbia: "night number one was in Brixton/ soprano B sound system/ was a beating out a rhythm with a fire/ coming doun his reggae-reggae wire/ it was a soun shaking doun your spinal column/ a bad music tearing up your flesh/ an the rebels them start a fighting/ the yout them jus turn wild/ it's war amongst the rebels/ madness...madness...war."

In queste liriche Johnson indica come principale nemico di giovani portati all'esperazione la polizia britannica degli anni '70 e '80, (o almeno parte di essa), che abusa della sua autorità compiendo discriminazioni razziali e maltrattandoli arbitrariamente e talvolta con cinismo. Poesie come 'All We Doin Is Defendin' o 'Fite Dem Back' lanciano forti accuse contro queste forme di razzismo istituzionalizzato, sostenendo il diritto di questi giovani a difendersi come possono. Particolarmente poetica è la celebre 'Sonny's Lettah', dolcissima lettera che un figlio scrive alla propria madre dal carcere di Brixton per rassicurarla e spiegarle come sia stato costretto a reagire alle provocazioni della polizia che aveva percosso e arrestato il fratello minore senza alcun motivo mentre aspettavano un autobus. (Lo stesso Johnson è rimasto coinvolto in un simile episodio nel 1972, per aver preso le difese di alcuni giovani di colore arrestati ingiustamente.)

Questa prima sezione si chiude con una delle liriche più amate e conosciute di Johnson che dà il titolo alla sua terza raccolta di poesie: 'Inglan is a Bitch'. Qui la satira si fa più sofisticata e, dall'accorato lamento di un immigrato costretto a lavori umilianti e alloggi fatiscenti, affiora l'amore insopprimibile per Londra, nonostante tutto, in versi memorabili come: 'wen mi jus come to Landan toun/ mi use to work pan di andahgroun/ but workin pan di andahgroun/ yu dont get fi know your way aroun/ Inglan is a bitch/ dere's no escapin it/ Inglan is a bitch/ dere's no runin whe fram it'.

Le liriche degli anni '80 e '90 sono quelle della maturità artistica e della maggiore consapevolezza del poeta, sempre più specchio e



interprete fedele della sua società e degli eventi storici che la sconvolgono. In 'New Craas Massakah' si rievoca l'incendio (probabilmente di origine dolosa) che nel gennaio 1981 ha ucciso tredici adolescenti di colore durante una festa di compleanno in una casa di New Cross, quartiere a sud-est di Londra, mentre 'Di Great Insoreckshan' descrive le sommosse scoppiate nello stesso anno a Bristol, Liverpool e nella capitale, che si sono manifestate con la massima irruenza a Brixton, quartiere giamaicano a sud-ovest di Londra in cui il poeta ha vissuto e militato per oltre quarant'anni e tra i cui abitanti è conosciuto semplicemente con l'appellativo di 'The

Poet'. Accanto alle liriche di argomento pubblico e sociale nel volume appaiono anche quelle più intime e personali, scritte a memoria o celebrazione di persone care all'artista: 'Beacon of Hope' è un omaggio a John La Rose, fondatore del Caribbean Artists Movement e del New Beacon Bookshop, che ha avviato il giovane Linton alla scrittura nei primi anni '70, seguendolo e sostenendolo poi per tutta la sua carriera. Il commovente 'Reggae Fi Dada' invece, affianca al dolore privato per la morte del genitore avvenuta nel 1982, la critica ad una società giamaicana decadente, corrotta e oppressiva.

'New Word Hawdaw' infine, posta quasi a conclusione del volu-

me, si presenta come una sorta di testamento spirituale di un artista che, giunto dopo tre decenni di carriera ad una svolta epocale quale la fine di un millennio, si volge indietro a riconsiderare il percorso compiuto, scagliandosi con rinnovato vigore contro le atrocità, le barbarie e i genocidi del XX secolo.

Sagace e irriverente ma con tratti di commovente lirismo, *Mi Revalueshanary Fren* coglie l'anima di una società complessa e confusa dal punto di vista degli oppressi e la trasmette con un linguaggio emotivo che suscita intimità e coinvolgimento in un pubblico vasto ed eterogeneo, oltrepassando i confini di età, nazionalità ed estrazione sociale. ■

Nell'esperienza diasporica di Tapan Ali, immigrato dal subcontinente indiano verso la tentacolare Londra, rivive il corollario di voci e simboli della migrazione Bangladeshi per tutto il Novecento, dall'oppressione coloniale alle vicende belliche, dalla nascita del "deshi" (l'affermazione delle radici autoctone) alla frammentazione del Commonwealth, ampliando tematiche quali la tradizione orale dei villaggi, il pericoloso viaggio verso l'Inghilterra, lo scontro con il razzismo e la ricerca di spazi "altri". Il romanzo di Syed Manzurul (Manzu) Islam, dopo aver già scrutato il mondo liminale e decadente degli espatriati bengalesi nella raccolta di racconti *The Mapmakers of Spitalfields* (1997), segue in particolare le traiettorie della memoria, ricostruita secondo le abili tecniche dello *storytelling* orientale, e dei sentimenti, come i legami familiari e la scoperta dell'amore.

Tapan, dopo essersi laureato in filosofia presso un'anonima università di provincia, si trasferisce a Londra con la fidanzata Adela e quando i due maturano l'idea di sposarsi, al fine di estendere la cittadinanza inglese al ragazzo, a un certo punto il rapporto si incrina. Di conseguenza Tapan viene relegato nella dimensione opaca dell'illegalità, nella precaria condizione di chi è sempre minacciato dalle incursioni dell'Ufficio Immigrazione. L'autore al fine di comunicare le sotterranee tensioni del protagonista elabora un repertorio di metafore animali: Tapan, costretto a vivere nell'ombra, riconcepisce la propria identità "as a mole burrowing a

Manzu Islam, *Burrow, London, Peepal Tree*, 2004, pp. 299, ISBN 1-900715-90-2

Esterino Adami

labyrinthine passage down in the belly of the metropolis" (p. 83), mentre deve sfuggire a Poltu Khan, "the rat" che denuncia subdolamente gli immigrati clandestini per i suoi loschi obiettivi. Londra stessa diventa personaggio funzionale all'intreccio, soprattutto nel caos brulicante della Bangla Town che sviluppandosi fra Bethnal Green e Tower Hamlets, trova in Brick Lane l'asse portante dell'intero microcosmo della diaspora. Emergono immagini ctonie, che si ripetono, sfidando i canoni narrativi, non solo per la linfa creativa attinta alla tradizione orale del Bangladesh, ma anche per vignette irriverenti, progetti folli che spezzano i confini della fantasia; in tal contesto, si colloca per esempio il piano, assurdo e impossibile, di Abdul Ali e Masuk Ali di scavare un tunnel per penetrare nella Tower of London al fine di recuperare il Koh-i-noor, la preziosa gemma che diventa elemento del sogno irrealizzabile, utopia ossessionante con cui modificare la *second-classness* dell'immigrato.

Per Tapan, il sentirsi "mole" riativa antichi ricordi che lo avvicinano a Vatya Das, un vecchio barberie nonché eroe leggendario nelle lotte

contro l'oppressore britannico che frequentava il suo villaggio. Il ragazzo riporta alla luce i propri ricordi e riconosce in un dialogo con Vatya i germi della sua iniziazione alla nuova identità sotterranea. Viene edificato tramite drammatico parallelismo un legame fra i due che riporta la lotta per l'indipendenza del Bangladesh e le strategie di sopravvivenza nella Londra multietnica a una comune radice. Descrivendo gli animali che conducono vita sotterranea, lo stravagante leader enfatizza che "they never stop moving. They construct complex routes, most amazing mazes, never get lost, always find their food – not to mention that they never get caught by their enemies. Isn't that something, Tapan Bapu? [...] But those animal powers are buried under our skin. With sufficient care and training we can bring them out, make our noses see the dimmest things in the world, and our ears pick up the direction of the slightest breeze. You will know these things one day, Tapan Bapu, you will know" (p. 108). In tal modo, trova giustificazione e avvallo il sentiero metamorfico dell'individuo, nella sua pluralità di possibili identità e pratiche quotidiane.

Mentre riaffiorano le memorie dal passato, la dislocazione diasporica rende arduo il processo di riconquista dell'identità; il cibo, elemento pregno di valori intrinseci e significativo veicolo culturale che connette fra di loro intere generazioni, esprime anche le ansie del *displacement*. I piatti che Tapan cucina dovrebbero lenire le ferite del distacco ma l'impossibilità del

ricordo e lo smarrimento del presente prevalgono: "He looked at the plate for a long time, postponing the moment of disappointment, because no matter how good it tasted it could never reproduce the elusive sensation of those bitter gourds that morning when he set off from his grandmother's village." (p. 113). Dagli interstizi della memoria, tuttavia, si modella un nuovo senso dell'appartenenza, in un'armonia di patrie immaginarie. La visione e la parola dell'individuo espatriato ricodificano spazi urbani e mentali, e conducono alla consapevolezza delle grandi trasformazioni culturali e sociali che la diaspora asiatica ha determinato. Tale premessa permette a Haji Falu Mia, padre di Sundar, un amico di Tapan, di spegnersi in serenità con un abbraccio cosmico che lega il Bangladesh alla Gran Bretagna, e lo rende "happy as an architect of a new city" (p. 271). L'anziano uomo esprime il desiderio di essere sepolto "where home is", ma tale formula ambiguamente non indica un mero spazio geografico ma piuttosto sottintende contesti re-immaginati nei solchi dell'identità diasporica, individuale e collettiva, che plasma nuovamente la coscienza dell'espatriato: "No one could Haji Falu Mia's memories away, his bitter-sweet memories of Bangladesh, memories that had made him live out his life in a particular way in England, memories that helped him cope with the difficulties he faced, memories that often visited him like an intimate friend on whom he could always rely. Yet, if Haji Falu Mia had a

home, it was surely England. So it was appropriate that he should be buried here" (p. 271).

Mentre il narratore onnisciente viene talvolta sopraffatto da voci dirette, in prima persona, o brevi accenni di tipo epistolare, Tapan sperimenta una scissione dell'amore, legato com'è, sia a Nilufar Mia, assistente sociale e insegnante anticonformista in contrasto con la famiglia e la comunità bengalese, sia all'inglese Adela, la cui unione porta alla nascita di Tipu Ali. Le due figure femminili alimentano la confusione affettiva del protagonista, disegnando una successione di volti e gesti esasperati dalla subalternità dell'esilio clandestino: "I thought you of all people, Nilu, my Nilu, would understand this. It is true that your skin that I find so pretty matches mines, that your black eyes burn me to ashes and I don't even want to rise up like a Phoenix, that the curve of your lips drives me crazy and I end up listening to the sound of the sea, but I look at you beyond the time of your skin, the same way I look at Adela" (p. 85). Le due ragazze in realtà rappresentano elementi speculari, provocatoriamente "unite" dalla differenze del colore della pelle, mentre il figlio Tipu assurge al ruolo di elemento catalizzatore che riconcilia le fratture culturali e le divisione umane. Con una vocazione lirica, il protagonista getta uno sguardo benevolo al futuro attraverso l'immagine del bimbo, portatore di grandi speranze e verità: "Perhaps it will be a garden where, at the crossroads of so

many forking paths, at the intermingling of so many species, odorous and colours, a thousand flowers will bloom. How beautiful to think that Tipu could be any or all of these flowers, and it would not make a difference" (p. 293).

Ritornano le immagini di animali come metafore di libertà per incarnano il sogno di Tapan di volare, desiderio di pienezza e luce che infrange la tenebra della reclusione. Analogamente a Haji Falu Mia, che testimone diretto dell'impatto devastante della diaspora camminava per Brick Lane con il suo bastone per poi mutarsi in un albatross, anche il protagonista, ormai perso in un deragliamento psicologico, si accosta alla dimensione della metamorfosi, in un processo catartico di rinascita: "He danced and danced, and without ever flapping his wings, he felt he could fly. So he who was once a mole became a bird" (p. 286). La peculiare evoluzione di Tapan stupisce e preoccupa tutti e determina in ultima analisi un inaspettato "twist in turn" nella trama. Nilu, profondamente scossa dalla crisi del suo amato, decide di contattare le autorità al fine di farlo rimpatriare, preferisce quindi una soluzione brusca, moralmente inaccettabile, ma anche ultimo disperato tentativo di offrirgli un'opportunità per il futuro: "Yes, I will inform on him. I know my own people will brand me as a rat, traitor; [...] I can't let something awful happen to him. Love is such a terrible thing. I wish I had never been so foolish as to be in love" (p. 291). Il demone dell'amore infesta anche l'esilio postcoloniale. ■

21 Nevern Street, London SW5: è a questo indirizzo di Earls Court che i destini dei quattro protagonisti di *Small Island*, due bianchi e due neri, si incrociano e si legano indissolubilmente a emblema dell'incontro-scontro tra i primi immigrati caraibici degli anni '50 e la popolazione londinese del secondo dopoguerra. Attraverso le quattro distinte voci narranti e gli altrettanti punti di vista, l'azione si sposta tramite *flashback* narrativi avanti e indietro nel tempo e nello spazio, da Earls Court alla Giamaica, dall'India agli Stati Uniti e a varie regioni della Gran Bretagna, prima, durante e dopo la II guerra mondiale. In questa complessa struttura

Andrea Levy, *Small Island*, London, Review, 2004, pp. 533, ISBN 0-7553-0750-X

Francesca Giommi

narrativa i frammenti delle vite dei singoli protagonisti si ricompongono in un quadro variopinto ma pur sempre incompleto; persino lo stile e la lingua dei singoli capitoli si adattano di volta in volta alla personalità, all'estrazione sociale ed al livello culturale del personaggio

che lo sta narrando, imprimendo così, anche grazie ai dialoghi in presa diretta di cui la Levy fa ampio uso, vivacità, immediatezza e veridicità alla narrazione.

Costato all'autrice quattro anni e mezzo di lavoro e ricerche tra archivi, biblioteche, musei e interviste ai reduci, il romanzo narra la storia individuale di migrazione ed emarginazione di una coppia di giamaicani a Londra e dei loro rapporti con una coppia di londinesi bianchi, fornendo al contempo un ritratto particolareggiato e ricco di sfumature dell'Inghilterra postbellica. Alle vite fittizie dei quattro protagonisti si sovrappongono una miriade di dettagli storici accuratissimi, nonché di elementi autobi-

ografici tratti dalla storia familiare dell'autrice stessa, in una fitta trama che intesse la microstoria individuale alla macrostoria di due nazioni come la Giamaica e la Gran Bretagna, così diverse tra loro eppure così inscindibilmente congiunte dal filo rosso di imperialismo e colonialismo, tanto da meritare entrambe l'appellativo di 'piccola isola' del titolo.

Mentre nei suoi primi tre romanzi (*Every Light in the House Burning*, 1994, *Never Far From Nowhere*, 1996 e *The Fruit of the Lemon*, 1999) Andrea Levy aveva focalizzato l'attenzione sulla generazione *black British* nata e cresciuta in Inghilterra da genitori caraibici, in questo quarto romanzo, che la ha fatto guadagnare l'Orange Prize nel 2004, la scrittrice decide di fare un passo indietro tornando al momento cruciale e di irreversibile cambiamento che il 1948 ha rappresentato, almeno simbolicamente, per la storia inglese. È nel giugno di quest'anno infatti che è approdata al porto di Tilbury l'Empire Windrush, bananiera di ritorno dai Caraibi con a bordo 492 immigrati giamaicani (tra cui il padre e lo zio di Andrea Levy), che sognavano un futuro migliore in Inghilterra ma che avrebbero presto visto deluse le loro aspettative.

Su quella stessa nave si imbarca pieno di giovanili speranze anche Gilbert Joseph, ex recluta del RAF britannico durante la guerra, con l'illusione di tornare ad una madre patria che lo accoglierà a braccia aperte e piena di riconoscenza. Sospesa tra ironia e ingenuità è la scena in cui Gilbert, con indosso l'uniforme britannica, tenta di spiegare la sua confusa nazionalità con sincera e filiale dedizione nei confronti della Gran Bretagna per cui ha deciso di rischiare la vita arruolandosi volontariamente: "I am from Jamaica but England is my Mother Country...we are all part of the Empire...we, the people of Jamaica, are all British because we are her [England's] subjects" (pp. 156-157).

Ad attenderlo oltreoceano però Gilbert trova una realtà ben diversa: approdato in una Londra fredda e ostile, semidistrutta da cinque anni di bombardamenti e privazioni, Gilbert sopravvive a fatica tra alloggi fatiscenti e inglesi razzisti che gli negano una casa e un lavoro per la sua unica colpa, il colore della sua pelle. A sue spese Gilbert impara presto che, non solo non gli verrà mai conferita nessuna medaglia per

il servizio prestato, ma che la provenienza da una colonia dell'impero o l'aver combattuto una guerra nel suo esercito, non sono prerogative sufficienti a garantirgli cittadinanza ed appartenenza. L'unica ad aiutarlo in questo mare di ostilità e indifferenza è Queenie, una londinese bianca che Gilbert ha conosciuto durante la guerra e che gli affitta una delle stanze della sua casa di Nevern Street, spinta dal bisogno di denaro più che dal senso di solidarietà.

Dopo sei mesi di stenti ed espedienti Gilbert viene raggiunto dalla moglie Hortense, ma questo ricongiungimento coniugale non fa che rivelare quanto i due siano in realtà perfetti sconosciuti e quanto la loro unione non sia stata altro che l'unica possibilità di fuga per entrambi. Gilbert aveva bisogno dei soldi di Hortense per acquistare il biglietto per l'Empire Windrush ed evadere così da un'isola troppo piccola in cui si sentiva soffocare: "I was a giant living on land no bigger than the soles of my shoes. Everywhere I turn I gazed on sea. The palm trees that tourists thought rested so beautiful on every shore were my prison bars. Horizons my tormenting borders". (p.209), mentre Hortense sperava che questa ex recluta del RAF che non faceva altro che parlare di un paese lontano e meraviglioso, le avrebbe fatto dimenticare una precedente delusione d'amore.

Partita con un diploma da insegnante, due lettere di raccomandazione e una perfetta pronuncia inglese stipate in una pesantissima valigia, Hortense si aspetta un lavoro da maestra e una grande casa inglese con campanello, ma si ritrova rinchiusa in una soffitta sporca, fredda e claustrofobica con un marito molto diverso da come se lo ricordava. La delusione è totale quando nella prima scuola in cui si presenta con diploma e lettere, vestita di tutto punto con cappellino, guanti bianchi e addirittura il vestito del matrimonio, le dicono che le sue qualifiche in Inghilterra non valgono nulla e realizza che la sua pelle chiara, che in Giamaica era un segno distintivo, qui non è abbastanza bianca da risparmiarle l'appellativo di 'darkie' e il trattamento che ne consegue.

Sulle prime Hortense si dimostra diffidente nei confronti di Queenie, respingendo i suoi tentativi di approccio e rifiutando le sue offerte di aiuto, ma poi tra le due donne si instaurerà un rapporto di vicendevole sostegno, accomunate da una simile storia di solitudine e insoddisfazione. Anche

Queenie si è sposata solo per fuggire dalla sua famiglia e dalla sua infanzia nelle Midlands, che le hanno lasciato come unica eredità una mentalità imperialista, come testimoniato dal prologo del romanzo in cui Queenie bambina e la sua famiglia visitano la British Empire Exhibition con senso di orgoglio e superiorità.

Le gravi perdite causate dalla guerra, tra cui quella del suocero e del marito Bernard, partito per l'India e mai tornato, la rendono però più tollerante, tanto da farle accettare in casa degli affittuari neri e da farla innamorare di un ufficiale giamaicano, noncurante delle distinzioni razziali esercitate dai suoi vicini di casa e delle loro continue lamentele. Offrendosi di accompagnare Hortense a fare spese, Queenie le assicura di non vergognarsi affatto di farsi vedere in giro con una 'darkie' ma Hortense, che all'inizio non capisce nemmeno bene il significato del termine, pensa che se mai dovrebbe essere lei, insegnante qualificata e un po' snob, a vergognarsi di frequentare una donna della *working class* che per vivere affitta camere e si veste in modo sciatto e trascurato.

Quarto e ultimo personaggio a fare il suo ingresso nel romanzo, quando ormai tutti lo davano per morto in guerra, è Bernard, il marito di Queenie, che più di tutti risente degli orrori del conflitto e più di tutti deve rimettere in discussione se stesso e i suoi principi. Partito come mediocre ma benestante impiegato di banca, bianco e razzista, Bernard ritorna estraneo ed alienato in patria e ritrova un'Inghilterra 'ristretta' e invasa da stranieri, che non hanno risparmiato nemmeno la sua casa né il suo letto. Bernard è un antieroe tragico nei cui confronti la Levy mostra più comprensione che risentimento, dipingendolo come vittima della società che l'ha educato e di un mondo che è cambiato rapidamente attorno a lui, facendo cadere le sue certezze e vacillare la sua superiorità.

Tutto incentrato sul vivido ritratto dei personaggi e sull'incontro di queste quattro fragili personalità alla ricerca di se stesse, *Small Island* affronta temi universali come l'impero, il pregiudizio razziale, la guerra e l'amore con grande senso di umana compassione e talvolta leggero umorismo. La tragicità degli eventi si stempera in passaggi di distensiva ironia, in un romanzo che esplora dall'interno i concetti di *Britishness* e *blackness*, fondendoli inscindibilmente in un inatteso e sorprendente finale che lascia spazio alla speranza in un futuro migliore. ■

**S**tanco di inseguire mariti adulteri e fotografare i loro squallidi tradimenti, Ervine James, giovane ma disilluso investigatore londinese nero, è sul punto di cambiare mestiere quando gli viene offerto il caso della sua vita. Robert Walker, parlamentare laburista di colore, lo assume per indagare sull'omicidio della figlia Viali, trovata morta a South Bank quattro mesi prima. La polizia ha archiviato il caso per mancanza di prove ma Ervine accetta l'indagine come sfida, innanzitutto con se stesso per misurare le sue capacità investigative e poi con la giustizia bianca, deciso a non lasciare irrisolto l'ennesimo omicidio che ha per vittima una ragazza di colore.

Viali era una giovane studentessa in legge, bella, solare e apparentemente amata da tutti, forse troppo. Nel ricostruire la vita della ragazza Ervine scopre un lato oscuro e diverso da quello che tutti conoscevano: Viali aveva una relazione con un insegnante sposato e per mantenersi agli studi lavorava dapprima come barista, poi come spogliarellista, arrivando a prostituirsi per avidità di denaro. Alla ricerca del colpevole Ervine insegue le tracce lasciate da Viali nei locali a luci rosse di Soho in cui ha lavorato, scoprendo un mondo sotterraneo e segreto e individuando in tutti gli uomini che l'hanno amata potenziali assassini. La vicenda miete purtroppo altre vittime lungo il percorso, sospendendo il lettore in un'inquietante atmosfera da *thriller* e conducendolo tutto d'un fiato a far luce su un'amara e sconvolgente verità.

In questo che è il suo terzo romanzo Courttia Newland sceglie la struttura della *crime novel* per affrontare ancora una volta le tematiche *black British* ricorrenti in tutta la sua opera: il razzismo, l'ingiustizia sociale, la manifesta ostilità della polizia nei confronti della popolazione londinese nera e asiatica e la povertà nei *council estates*. Tuttavia, nel tentativo di uscire dalla scrittura del ghetto a cui l'avrebbe condannato un terzo romanzo ambientato come i precedenti due nel paesaggio suburbano del *Greenside Estate*, Newland tenta di rinnovarsi, con la dichiarata intenzione di stupire il lettore e abolire le etichette. Ervine James, pur mantenendo un labile contatto con la precedente narrativa, (è il fratello maggiore di Douglas James, uno degli adolescenti che compaiono in *The Scholar*), è un uomo

Courtia Newland,  
*Snakeskin*, London,  
Abacus, 2002, pp. 303,  
ISBN 0-349-11509-5

Francesca Giommi

ormai maturo, che si è lasciato alle spalle il mondo delle case popolari in cui è nato e cresciuto, per avventurarsi in una ben più ampia e dispersiva metropoli apparentemente multiculturalmente ma ancora tristemente razzista ed emarginante.

Anche il genere è del tutto nuovo per l'autore, ma la critica non ha accolto troppo favorevolmente questo suo cimentarsi in una forma che ha regole precise da rispettare e che ha già i suoi indiscussi maestri in altri autori *black British*, primo fra tutti Mike Phillips. Se da un lato non si può negare che la struttura sia fragile e talvolta lacunosa, con personaggi secondari transitori e mancanza di rigore scientifico nel condurre delle indagini che portano Ervine al colpevole più per casualità che per logica, dall'altro all'autore va attribuito il merito di rendere un genere popolare come quello della *crime novel* veicolo di tematiche pregnanti e strumento di lotta contro diffuse pratiche di razzismo istituzionalizzato.

Principale bersaglio degli attacchi sferzati da Newland nel corso di tutta l'opera è 'The Foundation', organizzazione di estrema destra che si definisce 'Political Party dedicated to the cultivation of Anglo-Saxon Heritage', da cui Robert Walker era stato più volte minacciato e che lui stesso reputa responsabile della morte della figlia. Palesemente modellato sul National Front inglese, The Foundation è un amalgama di gruppi razzisti di vario genere che ha per motto lo slogan 'Britain for the Brits', escludendo a priori dalla definizione di 'Brits' tutti coloro che, seppur nati in Inghilterra, non siano di pelle incontaminatamente bianca.

Cercando notizie a riguardo su internet Ervine rimane sconvolto dal grande numero di iscritti all'associazione, numero che per di più aumenta di minuto in minuto, e dalla loro proclamata missione: "We, the collected citizens of Great Britain registered below, solemnly vow to uphold the beliefs and

ideals that made this country a world leader, bringing health and prosperity to true British citizens. We are opposed to the disease called multiculturalism, The Black Death spreading through our land, believing Britain for the British, Africa for Africans, Asia for Asians, Israel for Jews... Our personal lives come secondary to our life's work, which is to restore the British Empire to its full, unblemished glory. We, the undersigned, vow to take necessary steps to win back our country and restore hope to our people, whatever the cost" (p. 100).

Altrettanto aspra è la critica di Newland nei confronti della setta separatista 'Nation of Islam' a cui Charles Muhammad, ex fidanzato di Viali, appartiene, che contribuisce a minare dall'interno il processo verso un pacifico multiculturalismo cui la nazione dovrebbe tendere, seppur in maniera meno violenta. L'antagonismo tra le due opposte fazioni si materializza nella scena in cui Ervine, scortato da Charles e alcuni dei suoi uomini, si reca alla sede della Foundation, nel cuore bianco di Eltham, a sud-est di Londra, in un minaccioso panorama suburbano immerso in un'atmosfera intrisa di odio razziale, in cui lo scontro diretto e violento è evitato per miracolo, o forse solo rimandato.

Invischiato in verità e segreti sempre più inquietanti Ervine inizia a temere per la sua stessa vita, non potendo rimanere immune alla tensione razziale che cerca di combattere, e si accorge che i confini tra bene e male, vittime e carnefici, si fanno sempre più labili e impalpabili. Emblema di una generazione in preda ad una forte crisi di identità e che fatica a ritagliarsi un suo spazio in una società che la ripudia, è Mason, fratellastro di Viali, patetica vittima del razzismo e di se stesso. Nato da un rapporto extraconiugale e per di più tra un uomo di colore e una donna bianca, Mason racchiude in sé i semi di una duplice vergogna, che cerca di reprimere in tutti i modi senza mai riuscirci. Pur di farsi accettare dai ragazzi del quartiere che prima lo schernivano, Mason si unisce a un gruppo di *skinheads* picchiando e torturando 'pakis', 'darkies' e altri non-bianchi, ignaro del fatto che l'ibridismo insito nella sua natura non potrà essere in alcun modo cancellato e che non sarà possibile reprimere una parte di sé senza danneggiare irrimediabilmente tutte le altre.

Nato nel 1973 a Hammersmith da genitori caraibici, Courttia Newland si è rivelato nel giro di pochi anni una delle promesse della emergente scrittura *black British*, portavoce di quella ideale comunità nera londinese a cui lui stesso appartiene. Sono infatti gio-

vani londinesi di colore i protagonisti dei suoi primi due romanzi, *The Scholar*, 1998 e *Society Within*, apparso a solo un anno di distanza nel 1999, che lo hanno fatto conoscere al grande pubblico. Nel 2000 Newland ha pubblicato insieme a Kadija Sesay l'antologia IC3: *The*

*Penguin Book of New Black Writing in Britain* ed è attualmente impegnato come *Writer in Residence* presso il Post Office Theatre-West London, dove scrive e mette in scena innovative opere teatrali come *Mother's Day* e *B is for Black*. ■



# Irlanda

**G**li otto anni che separano la prima rappresentazione del dramma di Brian Friel *Dancing at Lughnasa*, del 1990, dal film di Pat O'Connor *Dancing at Lughnasa*, del 1998, rappresentano più che una distanza temporale. In questo arco di tempo l'Irlanda vive gli enormi cambiamenti economici e sociali che la portano a diventare "the Celtic Tiger". Le migliori condizioni economiche in un Paese dalla popolazione giovane sono garantite dal sostegno dell'Unione Europea; da Paese minato dall'emigrazione, l'Irlanda diventa un Paese di immigrazione; e se il referendum del 1986 non riesce a rovesciare il divieto costituzionale sul divorzio, questo avverrà poi nel 1995. Su questo panorama si inserisce un progressivo interesse su scala internazionale per tutto ciò che è irlandese, e il fenomeno globale di *Riverdance* rappresenta un esempio significativo.

Nel suo breve ma intenso studio, Joan Fitzpatrick Dean offre una parola autorevole, se non definitiva, sull'adattamento in forma filmica del dramma di Friel, adattamento che ha suscitato fin dall'inizio grande interesse per le somiglianze e le divergenze che necessariamente caratterizzano il mondo del teatro e il mondo del cinema.

La distanza temporale sembra sottolineare la distanza emotiva tra la suggestiva tecnica non realistica del dramma e il realismo del film, tra un'evocazione illusoria del ricordo su cui è costruito il dramma e la consequenzialità logica del film.

Nel suo ampio orizzonte, il lavoro di Joan Fitzpatrick Dean prende consapevolmente in esame le dina-

Joan Fitzpatrick Dean,  
*Dancing at Lughnasa*,  
Cork, Cork University  
Press, in association  
with The Film Institute  
of Ireland, 2003, pp. 104,  
ISBN 1859183611

Giovanna Tallone

miche sociali e culturali più o meno implicite nel dramma, la cui ambientazione negli anni Trenta è una visione bifocale (p. 11), in cui gli anni Trenta sono uno specchio per gli anni Novanta. L'analisi di *Dancing at Lughnasa* è anche lo spunto per prendere in considerazione alcuni aspetti della drammaturgia innovativa di Friel e la storia del cinema irlandese.

Nel definire il film di Pat O'Connor un prodotto hollywoodiano, cui dà lustro la presenza di un'attrice del calibro di Meryl Streep, Joan Fitzpatrick Dean prende una posizione netta, facendo così emergere se non una sorta di "tradimento" nella traduzione filmica del dramma di Friel, per lo meno una lucida consapevolezza dei risultati tra loro incompatibili cui pervengono il dramma ed il film che da esso è tratto.

Lo studio di Joan Fitzpatrick Dean è quindi una lettura sensibile del film di Pat O'Connor, del dramma di Brian Friel, e delle divergenze e discrepanze che li separano e che fanno sì che lo spettatore si trovi di fronte a opere che sembrano avere quasi per caso una comune origine.

Nell'Introduzione l'Autrice sottolinea il polimorfismo di *Dancing at Lughnasa*, che esiste in varie versioni, la copia dattiloscritta di Friel, ora presso la National Library of Ireland, il testo a stampa, una molteplicità di rappresentazioni teatrali, ciascuna unica e irripetibile, la sceneggiatura di Frank McGuinness, il film di Pat O'Connor.

Ambientato nell'immaginario villaggio di Ballybeg nel 1936, il dramma è strutturato sul racconto che il protagonista, Michael, fa dell'estate di quell'anno, rievocandone alcuni eventi cruciali: il ritorno in seno alla famiglia Mundy dello zio Jack, missionario in Africa, e del padre naturale di Michael, la presenza della radio a ravvivare il quotidiano, la fuga di Aggie e Rose e, sullo sfondo, le celebrazioni rituali della festa del raccolto, il festival di Lughnasa.

E' proprio Michael, nel duplice ruolo di narratore e protagonista, il fulcro degli elementi espressamente teatrali del dramma, è la sua voce, la sua parola, a dare vita nel presente alle scene di vita quotidiana del passato, scene in flashback che si aprono e si animano.

Pur consapevole del peso sostanziale dell'adattamento cinematografico ("the adaptation is robust", p. 26), che sottolinea la reciproca estraneità del mondo del teatro e del mondo del cinema, l'analisi di Joan Dean è oggettiva nell'apprezzare le rispettive caratteristiche e qualità del dramma di Friel e del film di O'Connor.

Suddiviso in sei parti, o capitoli, questo studio di *Dancing at Lughnasa* si apre con un tema caro a Friel e ricorrente nella sua produzione teatrale, la presenza ossessiva del pas-

sato. E' un passato anacronistico (p. 4) in cui l'autorità della realtà e della Storia si piega alla necessità del ricordo. In un passo più volte citato, Brian Friel sostiene l'autorità dell'immaginario, di "something I thought I experienced". Joan FitzPatrick Dean approfondisce la presenza dell'immaginario personale in *Dancing at Lughnasa* allargando la prospettiva al contesto sociale, la cui "realtà" si dissolve nella finzione artistica. In questa direzione viene presentata la situazione politica internazionale negli anni Trenta, scarsamente presente nel dramma. In particolare, Joan Dean si sofferma sugli aspetti sociali dell'Irlanda di de Valera, la condizione femminile, la vita familiare, l'emigrazione, l'isolamento del Paese, la censura. L'Autrice sottolinea la presenza della Storia e l'uso che ne viene fatto in buona parte del teatro contemporaneo per mettere a fuoco problematiche recenti o contingenti.

Spesso l'analisi assume il tono dello studio a carattere sociologico. In particolare la vita delle cinque sorelle nubili e la presenza di un figlio illegittimo nella finzione del dramma e del film sono messe in relazione con la realtà del tempo. Le cifre e i dati che Joan Dean riporta aprono uno squarcio sulla realtà irlandese di quegli anni, in cui è molto improbabile che un bambino nato fuori del matrimonio e la madre non venissero affidati ad istituzioni.

Nella transizione dal dramma al film, sostiene Dean, è questa dimensione reale a prendere spesso piede, dando una visione sinistra della comunità di Ballybeg, più di quanto non avvenga nel dramma, comunità che emargina le sorelle Mundy per la diversità che le caratterizza. Alla loro anomalia sociale si aggiunge la presenza di Jack, poiché il missionario si è "convertito" a credenze pagane.

Anche la musica e la danza vengono adattate in modo significativo nella trasposizione filmica. Nello spostamento della danza liberatoria, frenetica e selvaggia delle sorel-

le dalla metà del Primo Atto del dramma alla fine del film, Joan Dean vede uno degli elementi di maggior peso nell'adattamento cinematografico, che fa parte di scelte a suo dire discutibili. Tra queste i falò e i balli di Lughnasa, nel dramma soltanto oggetto di narrazione o discussione, prendono corpo e il film visualizza ciò che nel dramma è solo riferito o riportato (p. 50).

In modo analogo la colonna sonora è oggetto di innovazione: drastici sono i cambiamenti nei brani musicali. Joan Dean analizza la scelta di brani musicali eseguiti e canzoni cantate come una risposta alla necessità hollywoodiana di trovare conferma alla propria immagine dell'Irlanda occidentale, il che giustifica la scelta stereotipata nel film di "Down by the Sally Gardens".

Allo stesso modo la voce fuori campo del film è un debole sostituto per la struttura narrativa dell'opera teatrale, un elemento portante che va perduto nel film. Questo, per l'Autrice, fa sì che la narrazione della voce di Michael fuori campo, attenuata e frammentata nel film, produca uno scarto considerevole tra la suggestione del ricordo della voce narrante che indugia nell'incertezza del passato, e la certezza inalterabile del film. In questo rientra anche la presenza corporea di Michael bambino nel film, mentre nel dramma Michael bambino è solo una voce.

Joan Dean dedica spazio al rituale del festival di Lughnasa e agli studi antropologici che hanno caratterizzato il Ventesimo secolo, in particolare il celebre studio di Máire MacNeill, *The Festival of Lughnasa*. Joan Dean coglie qui l'occasione per mettere in relazione il rituale di *Dancing at Lughnasa* con il rituale presente in altre opere di Friel, a cominciare da *Faith Healer*, in cui la narrazione non affidabile dei tre protagonisti riferisce di oggetti sopravvissuti a cerimonie rituali del raccolto. L'Autrice individua inoltre il bisogno insoddisfatto del rito nel teatro contemporaneo da Jean Genet a Peter Shaffer.

Lo studio si conclude con una attenta analisi della ricezione di *Dancing at Lughnasa*, dramma e film, estremamente varia, con particolare attenzione al panorama nordamericano. In particolare il successo, o fallimento, del film viene visto nel contesto di altri "prodotti" riconducibili ad una matrice irlandese che in qualche modo rappresentano una risposta alla diaspora, da *Angela's Ashes* a *Riverdance*. E' questa un'occasione per riportare le recensioni al film, spesso ricevuto in modo positivo, ma soprattutto per fare una riflessione "di mercato" sullo stereotipo dell'Irlanda negli Stati Uniti, che preferiscono la debole trama di *Waking Ned* alla danza delle sorelle Mundy.

L'analisi attenta di Joan Fitzpatrick Dean è corredata dalla riproduzione di alcuni fotogrammi tratti dal film e da alcune immagini della produzione teatrale dello Abbey Theatre, dal cast del film di O'Connor e da una ricca bibliografia.

Il dramma *Dancing at Lughnasa* ha attratto un interesse considerevole tale da giustificare la possibilità di una trasposizione filmica. Tuttavia la scelta ed il *modus operandi* del drammaturgo Friel giustificano il suo disinteresse per tale impresa. Drammaturgo sperimentale e autorevole, Friel crede nell'autorità del testo, ed è per questo che egli fornisce agli attori che interpretano le sue opere un testo definitivo e completo, non suscettibile di variazioni o adattamenti, un'opera teatrale fortemente letteraria.

Nella sua obiettività e ampiezza di orizzonti, lo studio di Joan Fitzpatrick Dean è uno strumento prezioso che offre approfondimenti e spunti di riflessione sull'intreccio di fenomeni culturali, storici e sociali che sottendono *Dancing at Lughnasa*. Nella polifonia che circonda la danza di Lughnasa la voce dell'Autrice non mette la parola "fine", ma offre un contributo particolarmente significativo e autorevole sulla doppia presenza di Lughnasa che apre e chiude gli anni Novanta. ■

La prima rappresentazione di *The Home Place* è stata data il 1° febbraio 2005 al Gate Theatre di Dublino con la regia di Adrian Noble; attori principali: Tom Courtenay nella parte di Christopher Gore, Derbhle Crotty in quella di Margaret O'Donnell.

Brian Friel, *The Home Place*, Oldcastle, Co. Meath, Ireland, The Gallery Press, 2005, pp. 80

Melita Cataldi

Non è la prima volta (si pensi anche solo a *Dancing at Lughnasa*) che in un play di Friel la musica svolge un ruolo significativo.

L'ultimo suo lavoro teatrale si apre e chiude con le note di un canto corale che giunge da lontano. Le parole sono di Thomas Moore,



l'autore delle *Irish Melodies*. Il testo a stampa ne cita soltanto il titolo – “*Oft in the Stilly Night*” – senza riportare le due strofe, note ad una buona parte del pubblico irlandese. Può servire ricordarle qui, perché il loro contenuto – la memoria di un passato perduto come sola luce del presente, il senso di abbandono e solitudine illuminato dal ricordo di una comunità di caldi affetti – può suggerire una chiave di lettura del lavoro: “*Oft in the stilly night / ere slumber's chains have bound me, / fond memory brings the light / of other days around me. / The smiles, the tears of boyhood years / the words of love then spoken, / the eyes that shone, now dimmed and gone, / the cheerful hearts now broken. // Oft in the stilly night / ere slumber's chains / have bound me, / fond memory brings the light / of other days around me. // When I remember all / the friends so linked together, / I've seen around me fall, / like leaves in wintery weather, / I feel like one who treads alone / some banquet hall deserted / whose lights are fled, whose garlands dead / and all but he departed.*”

Le canzoni di Moore erano espressione, ingenuamente romantica ma politicamente orientata, di una condizione di oppressione, e il loro tono malinconico rimandava insistentemente ad una perdita. Questo *Oft in the Stilly Night* che si ascolta all'inizio del play (viene poi richiamato in una scena importante del primo atto e ancora ricompare nella scena conclusiva) non ha una funzione marginale, non serve ad evocare soltanto una convenzionale atmosfera ‘irlandese’. Ad apertura di sipario – l'azione si svolge nella “*Big House*” dei Gore, “*The Lodge*”, ancora a Ballybeg, nel Donegal, nell'estate 1878, quindi all'inizio del movimento nazionalistico per la *home rule* – la protagonista, Margaret, una O'Donnell, dunque di antica famiglia gaelica decaduta, è sola sulla scena e appare turbata: rimane a lungo immobile, rapita da quelle note che fanno riemergere in lei ricordi d'infanzia. I ragazzini della scuola in paese stanno provando alcune canzoni di Moore. Il maestro di scuola e direttore del coro è Clement O'Donnell, padre di Margaret, uomo irlandesissimo, innamorato di quelle musiche, convinto – come dirà quando sarà in scena e si troverà di fronte ad un personaggio a lui opposto, uno “scienziato” inglesissimo, pieno di sprezzo verso l'Irlanda – che Moore sia “our national poet”, “the voice of

our nation”, “he reproduces features of our history and our character”, “poet who knows that certain kinds of songs are necessary for his people”, per concludere: “he has our true measure”, possiede l'autentica misura di noi irlandesi. La parola *measure* è qui anche termine tecnico musicale che indica il ritmo, un particolare senso del tempo, ma denota soprattutto i termini di un'identità culturale, dunque di una specificità e diversità. L'identità che Moore aveva espresso non era, a ben considerare, quella gaelica ‘originaria’ (se mai ha senso immaginare una cultura che sia originaria, precedente all'incrocio di influenze), ma quella anglo-irlandese, come incontro e convivenza tra cultura gaelico-cristiana e cultura dei discendenti dei *planters*: una prospettiva insomma di conciliazione (non a caso Moore aveva avuto in vita, nel primo Ottocento, largo successo nei salotti londinesi prima ancora che in patria).

Di fronte al vecchio Clement O'Donnell sta un inglese del Kent, Richard Gore, lo scienziato, ospite del cugino Christopher. Tutto quanto Clement ha detto sulla musica e sulla “voce della nostra nazione” è per Richard solo vaneggiamento da ubriaco. Lui crede in altre misure: è un antropometro e craniologo venuto in Irlanda con il suo assistente per una campagna di misurazione dei crani di ‘nativi’, per rilevare le differenze tra gli indigeni delle diverse contee e in particolare quelli di razza pura (diretti discendenti dei “Firbolg”!) delle Isole Aran: una campagna di *measurement* motivata dalla convinzione che dai dati fisici si possa “crack the code” e così risalire a quelli psichici, prevedere della gente i comportamenti e i pensieri e, soprattutto, poterne valutare la “loyalty”, controllare atteggiamenti infidi, prevenire ribellioni. “If we could break into that vault – si spinge a dire – we wouldn't control just an empire. We would rule the entire universe”. L'impegno di Richard è parallelo a quello di chi, in *Translations*, girava il Donegal per mappararlo, anglicizzare la toponomastica e così impossessarsi definitivamente del paese. Friel sembrerebbe qui fare la caricatura dello scienziato positivista (o anche richiamare l'eugenetica nazista o il lato faustiano della genetica attuale), ma non inventa, e per dimostrarlo riporta in appendice al testo del play un documento di una ricerca di craniologia compiuta

nelle Aran nel 1892, documento in cui si usavano termini uguali a quelli che sentiamo in bocca a Richard e al suo assistente. Ovviamente Richard nega di aver mai sentito nominare Thomas Moore: non vuole aver niente a che spartire con Clement (lo chiama “grotesque”, “buffoon”, persino “dervish”) che esalta la musica come misura di un popolo: le popolazioni si misurano nelle caratteristiche somatiche identificando così anche le predisposizioni morali; e mentre la cultura di Clement è ripiegata sul passato, sulla *fond memory*, quella scientifica di Richard è tesa a dirigere concretamente il presente.

E' evidentemente classista, razzista e violento l'atteggiamento di Richard, non solo verso gli irlandesi – nelle varierà locali che sta studiando, più o meno pure o reciprocamente “annacquate” da incroci fra strato gaelico originario, strato normanno e strato anglosassone – ma verso gli stessi *planters* anglo-irlandesi, come suo cugino, che giudica ormai troppo lontano dalla mentalità e dalla stessa lingua della madrepatria. Tutto quello che Richard dice in scena lo conferma, ed è curioso, quasi comico ritrovare nei giudizi sugli irlandesi di uno ‘scienziato’ che pretende affidarsi all'oggettività di misurazioni millimetriche gli stessi secolari pregiudizi su cui insisteva Edmund Spenser alla fine del XVI secolo in *A View of the State of Ireland* e già alla fine del XII il gallese Giraldus Cambrensis nella *Topografia Hibernica*: gli irlandesi sono una razza infida, astuta, ribelle, propensa al tradimento, alla vendetta, alla ‘perfidia’; e anche lo straniero, dopo poche generazioni vi si corrompe (“Lord, how quickly doth that country alter mens natures!” esclamava Eudox nel libro di Spenser); e qualsiasi manifestazione culturale indigena (la musica, ad esempio) vi è effusione istintuale piuttosto che creazione consapevole.

Al polo opposto della violenza di Richard sta la violenza di un'altra figura, quella di Con Doherty, il giovane *fenian*, ribelle contro gli inglesi, i cui amici hanno appena assassinato l'odiato Lord Lifford, e che ora ha l'ardire di entrare nella casa di Christopher, indignarsi per l'umiliazione delle ‘craniometrie’ cui sono sottoposti i contadini del paese, minacciare quei due forestieri ingiungendo loro di andarsene via.

Non è questa la posizione del vecchio Clement: lo dice esplicitamente ribadendo la sua idea: “Oh

yes, our true measure... Truer of us, I am certain, than the people who felt they had to take vengeance on the unfortunate Lord Lifford. But *sé sin scéal eile, a fabula alia*": "questa è un'altra storia" conclude, significativamente inserendo nel suo marchio *iberno-english* anche un tocco di irlandese e di latino.

In *between* tra questi estremi, tra queste identità forti e convinte, si situano, soffrendo ognuno a suo modo una crisi d'identità, gli altri personaggi del play: il padrone di casa Christopher, suo figlio David e la stessa Margaret che, trentenne, carattere forte, amata da entrambi, in quella casa ha ormai trascorso metà della sua vita e sembra avviata ad esser sempre più parte di quel mondo.

Christopher (che nella messa in scena dublinese ha avuto in Tom Courtenay un eccellente interprete, simpatico e patetico ad un tempo) ha ancora una forte propensione verso il mondo inglese d'origine: ricorda con nostalgia l'infanzia nel Kent, nella *Home Place* del titolo, per questo resta nonostante tutto affezionato all'altezzoso cugino, e di fronte al caos che avanza (le prime difficoltà economiche, le crescenti tensioni tra gaelici e *landlords*, le minacce feniane e l'insicurezza personale, il difficile stare in equilibrio tra regole inglesi e realtà locali) ripete nevroticamente "Everything's in hand", tutto è sotto controllo, e ricorda a se stesso i principi inculcati in ogni *planter*: "Rise above, be resilient..." (68).

La stessa spiccata gentilezza di Christopher verso tutti è una mani-

festazione del suo sforzo di conciliare due mondi, quello delle origini e quello irlandese. Altro segno è il suo linguaggio, che è molto inglese ma traligna a volte in alcune espressioni anglo-irlandesi che Richard non manca di fargli notare con rinvio. Analogamente è Christopher a notare come affettate certe espressioni troppo prettamente inglesi di Margaret, cresciuta con il mondo dei *planters* come modello e obiettivo ma ora, nel complicarsi della situazione storica, consapevole dell'illusorietà di quella sua ambizione e quindi portata a rivalutare le proprie radici culturali.

La lingua stessa diventa protagonista del play come specchio della crisi di un ordine sociale e persino geografico: a volte chi parla non sa più che cosa esattamente significhino parole come "home place", come "native", "displaced", "trespass", "intrude", "exile", persino parole come "we".

Emblematica è, sul finire, la scena in cui Christopher si commuove ammirando la mappa del parco disegnata un secolo prima dal nonno, in cui, con la sua "formidabile handwriting", ogni albero, ogni dettaglio vi è scrupolosamente registrato e identificato. Anche Christopher, non meno di Richard, vorrebbe poter controllare la situazione che gli sta sfuggendo di mano. Suo figlio David è già più spostato verso la mentalità e la cultura irlandesi: conosce a memoria le canzoni di Moore e le cita di fronte a Margaret per entrare con lei in sintonia, e quando con il padre esce a

segnare gli alberi selvatici del parco per farli abbattere e ripristinarne l'ordine, non ha remore a condannare anche alcuni degli alberi piantati dagli antenati, dai fondatori della casa. Quando poi per un suo gesto improvviso imbratta di calce la preziosa mappa in mano al padre, con questo lapsus tradisce il suo distacco da quel passato, da quell' 'ordine' che ormai non serve più per opporsi al caos.

Con questo piccolo ma sintomatico incidente, per Christopher la misura è colma: "He is on the verge of breakdown" annota Friel. Rimasti soli i due protagonisti sulla scena, mentre si sente di nuovo in lontananza "Oft in the Stilly Night", Christopher si accascia accanto a Margaret, le confessa "I'm in total confusion... Resilience is exhausted..." e finalmente piange, mentre lei non può far altro che stringerlo maternamente ripetendogli: "Shhh... Listen to the music. Pay attention to the music... Just listen... Shhh."

Il play si chiude dunque sotto il segno di Thomas Moore in quanto cantore di una 'misura' anglo-irlandese, cioè di uno stare in mezzo, quasi sospeso, è accettare un'identità debole, *displaced*, riconoscere il "doomed nexus of those who believe themselves the possessors and those who believe they're dispossessed", accogliere la 'contaminazione' fra linfe autoctone e apporti storici successivi, accogliere anche la 'confusione'. "Confusion – concludeva il personaggio di Hugh in *Translations* – is not an abominable condition". ■

**B**rendan Kennelly è senza dubbio la figura di poeta più popolare e amata d'Irlanda, l'unico poeta vivente a cui viene annualmente dedicato un festival letterario inaugurato nell'estate del 2001. In quell'occasione, il ministro della cultura lo ha definito una componente chiave della tradizione letteraria dell'Irlanda. E' necessario precisarlo perché, nonostante ciò, la sua fama all'estero non si è ancora adeguatamente affermata. Ed è curioso se si considera il grado d'interesse di cui gode la letteratura irlandese. Ma Brendan Kennelly non è un Nobel come Seamus Heaney e poi non è facilmente etichettabile come autore "postcoloniale" per attirare l'attenzione dell'accademia. Soprattutto, non è

Brendan Kennelly,  
*Familiar Strangers / New & Selected Poems 1960-2004*,  
Bloodaxe Books Ltd,  
2004, pp. 496,  
ISBN 1852246634

Giuliana Bendelli

per niente etichettabile. Al contempo poeta, scrittore, drammaturgo, professore universitario, critico, oratore, personaggio radiotelevisivo, questa personalità sfaccettata ha fatto di lui un vero e proprio fenomeno culturale, senza tuttavia

intaccare la sua autentica natura di bardo che gli vale il titolo di "the nation's unofficial People's Poet". Molto locale, dunque, ma nell'accezione kavanaghiana di *parochial*, quindi universale.

Nato nel 1936 a Ballylongford, nella contea occidentale del Kerry, è stato per 30 anni professore di letteratura inglese presso il Trinity College di Dublino prima di ritirarsi all'inizio di questo anno accademico. Per una coincidenza forse non casuale, quasi come testamento della sua fervida attività poetico-letteraria durata mezzo secolo, Kennelly aveva appena consegnato alle stampe il suo ultimo testo di poesia, *Familiar Strangers: New & Selected Poems 1960-2004*.

"Ultimo", da intendersi natural-

mente come *latest*, in quanto tutto porta a ritenere che un autore così costantemente e straordinariamente prolifico, liberato dall'impegno didattico, non possa che incrementare la sua produzione. Ma certamente questo testo segna una tappa fondamentale nella carriera poetica di Brendan Kennelly, il quale ha ritenuto di creare la sua propria antologia selezionando testi dalle raccolte precedenti, più di 20 titoli, e aggiungendone di nuovi. Un'antologia che per sua dichiarata intenzione non rispetta la cronologia delle poesie ma ne ripropone un ordine che risponde all'effetto di eco che la lettura a distanza ha provocato all'orecchio del poeta comunicandogli un suono nuovo. E' come se l'inconscio poetico dell'autore avesse guidato una selezione inevitabile dei numerosissimi *familiar strangers* che riappaiono in una luce inedita e si ricompongono seguendo un nuovo filo della mente, permettendo, all'autore come al lettore, di evidenziare le radicate e profonde ossessioni della sua immaginazione.

Filo che si sviluppa attraverso le nove sezioni tematiche del volume, da leggersi nel suo insieme come un inno alla poesia, alla sua voce, alla sua musica: *Voices* e *That music may survive* sono i titoli delle ultime due sezioni. Ma la poesia attraversa la storia, la mitologia, e celebra il valore inestimabile e la bellezza del dono della vita, e dell'istinto a condividere questo dono con gli altri essere umani: *Bodies of spirits*, *Savage Civilities*, *History* sono i titoli di altre tre sezioni. Soprattutto la poesia è interrogarsi e, in particolar modo, "*Questioning answers*", come recita la seconda sezione. La vera poesia bandisce i pregiudizi, ascolta la voce di ogni oggetto e di ogni essere vivente, è essa stessa una casa di voci, dove gli oggetti hanno bisogno di voci allo stesso modo delle persone, delle idee e dei sentimenti. Ma le voci sono degli estranei che si avvicinano e diventano a poco a poco familiari: ascoltare una voce significa fare spazio dentro di sé, approfondire la propria capacità di arrendersi alla differenza, alla diversità e al ricordo, tre forti fonti di stimolo e di sfida e, come afferma Kennelly stesso nella prefazione, i tre ingredienti fondamentali di questo volume:

"I called this book *Familiar Strangers* because the more familiar one becomes with certain poems, the stranger they are. This is also true of certain people, streets, rooms, voices, cliffs, cats, dogs,

roads, fields, hills, beaches. True, in fact, of almost everything to which one pays attention. Not to pay attention is to let familiarity become boredom, to stifle the innate strangeness of people and things. And especially, perhaps, of words." (Preface to *Familiar Strangers*)

E così il poeta affronta con il lettore un percorso di ri-lettura e riscoperta di un mondo al contempo familiare e nuovo, il mondo della sua esperienza personale tradotta in poesia e fatta di incontri quotidiani minimi e di un continuo incontro con una storia più ampia e complessa, quella della sua patria, l'Irlanda, quale riflesso microcosmo della storia universale. Un percorso certamente più consapevole ma non per questo risolto con un approdo definitivo, bensì perseguito con lo stesso sguardo innocente e stupito e con lo stesso orecchio attento con i quali era stato intrapreso. Soprattutto, un percorso destinato a un inizio eterno come auspicano i versi conclusivi della poesia che non a caso chiude la raccolta, *Begin*: "Though we live in a world that dreams of ending / that always seems about to give in / something that will not acknowledge conclusion / insists that we forever begin." Versi che, posti alla fine, suonano come un monito sentenzioso ma che non devono indurci a leggere il testo in chiave filosofica: l'Irlanda non ha una tradizione filosofica, la realtà si apprende non attraverso le idee bensì attraverso le storie. Questo Kennelly l'ha ribadito più volte: "A man or a woman is a story. How to speak him, her? His history is his story. Whatever ideas we have come from our stories." (Preface to *A Time for Voices*).

E sono appunto le storie e la Storia che Kennelly ci ri-racconta in questo volume, rispettando la tradizione culturale della sua formazione giovanile, quando tutti i ragazzi dovevano saper raccontare e recitare ballate e poesie davanti a un pubblico riunito durante un festeggiamento: la poesia per rimanere viva deve essere condivisa.

Naturalmente l'autore, attraverso quelle degli altri, ci racconta la sua storia con-divisa attraverso una voce che solo in tal modo può essere autentica: "It is critics who talk of 'an authentic voice'; but a poet, living his uncertainties, is riddled with different voices, many of them in vicious conflict. The poem is the arena where these voices engage each other in open and hidden combat, and continue to do so until

they are all heard. If there is 'an authentic voice' it is found in the atmosphere deliberately created so that the voices of uncertainties may speaking their individual stories." (Preface to *A Time for Voices*).

Prevale la voce della prima persona nelle poesie qui raccolte ma, come aveva altrove spiegato il poeta, l'uso della prima persona è un espediente per distanziarsi dal proprio punto di vista e sperimentare un senso di liberazione dal proprio sé: è l'io impersonale delle filastrocche nonsense e dei *riddles* in *Old English*. Non che l'io intimo e personale non prenda voce. Un'intera sezione è infatti occupata dal lungo poema *The Man made of Rain* che narra l'esperienza visionaria di Kennelly in seguito all'operazione cardiaca subita nel 1996. Tuttavia, la modulazione di questa voce è tale da annullare l'invadenza dell'I a favore dell'oggettivizzazione di una visione, *the man made of rain*, che diventa lo strumento di conoscenza, la guida preziosa e gentile che, nel suo viaggio di osservazione ed esplorazione, porta con sé il poeta e il lettore.

La storia d'Irlanda torna in testi come *My Dark Fathers* sulla triste esperienza della *Great Famine*, dove il territorio ancestrale è evocato in tutta la sua complessa identità storico-mitica attraverso inquietanti immagini di orrore, dando inizio a quella lucida e spietata osservazione della storia affrontata come incubo vivente che caratterizzerà vent'anni dopo la raccolta *Cromwell* (1983), anch'essa ampiamente rappresentata nel nuovo volume. *Cromwell*, come *Judas* (*The Book of Judas*, 1991), sono le figure di due idoli polemici 'storici' a cui Kennelly cerca di restituire la parola e prestare l'orecchio incondizionato della poesia. La loro voce ri-suona in *Familiar Strangers* accanto alle mille altre voci e con pari dignità.

Così come ri-suonano le voci delle strade, della campagna, di Dublino, dei campi, dei gatti, dei cani, delle prostitute, in discorsi non sempre formalmente articolati e attraverso immagini non sempre definite. La poesia di Kennelly si traduce in un'alternanza di forme canoniche come il sonetto e la ballata, e di forme libere e disarticolate come poemi lunghi, *riddles*, filastrocche, frammenti incompiuti e prosa poetica.

Leggere *Familiar Strangers* significa essenzialmente ascoltare le voci vitali dell'Irlanda, della sua storia, delle sue leggende e della realtà

quotidiana, senza che una prevarichi sull'altra e senza che un inglese si imponga sull'altro o annulli il ritmo cantato del gaelico che spesso soggiace all'inglese di superficie influenzandone la cadenza: "Looking back over poems which I have written during the past fifty years, I can see and hear different Englishes, ranging from the language of a North Kerry village and parish (where words and accents changed from townland to townland) to the many Englishes of Dublin where I've lived, for the most part, since 1953; to the Englishes of London and Leeds where I worked on and off during the 50s and early 60s; to the Englishes of many cities throughout the world. Englishes seem to fit in more or less everywhere; they are adventurous, flexible, daring

and capable. They delight in the fluency of change and difference." (Preface to *Familiar Strangers*).

Alla fine, riemergendo dalla dolce e vigorosa polifonia del testo, risulta ancora più difficile etichettare il suo autore e la sua poesia. Per fortuna è lui che ci viene in soccorso offrendoci una risposta attraverso un testo inedito, *Whatever*:

"What is poetry? the girl in blue / asked the man in black. / 'I'm not sure,' Pat Tierney said. 'I think it's whatever / lifts the moon off my back.'"

E ci sentiamo sollevati illudendoci per un brevissimo istante di trovare una spiegazione al titolo della prima sezione, *Lifting the moon*. Sezione che si apre con la poesia *Giving*: "I take the mystery of giving in my hands / And pass it on to you.

/.../ And I know it does not matter / That I do not understand".

Proprio come una raccolta precedente, *A Time for Voices* (1990), si apriva con *The Gift*: "It came slowly / .../ It was a gift that took me unawares / And I accepted it."

Questo è la poesia: un dono misterioso che il poeta sa accettare e condividere con gli altri, senza ansia di affermazione ma con spirito benevolo e ironico. Quello stesso spirito con cui il poeta accoglie la battuta di una donna incontrata recentemente a Dame Street, nella parte popolare di Dublino, e che riporta, divertito, alla fine della prefazione: "*Woman*: How long have you been writing? – *Kennelly*: About fifty years. – *Woman*: Stick at it. You never know. You might make a career of it yet". ■

All'ultima raccolta poetica di Michael Longley, *Snow Water*, pubblicata nella primavera scorsa da Jonathan Cape, è stato conferito il premio Librex Montale 2005, la cui consegna all'autore è prevista per il 14 marzo 2005.

*Snow Water* è il quarto volume di versi di Michael Longley dopo un lungo silenzio durato dodici anni e rotto nel 1991 da *Gorse Fires*, cui fece seguito *The Ghost Orchid* nel 1995 e infine *The Weather in Japan* nel 2000, l'ultima raccolta cronologicamente precedente a questa. Poco prima della sua uscita, in un'intervista il poeta ha dato voce al timore che *Snow Water* potesse completare una temibile simmetria nella sua produzione: dodici anni di silenzio – non del tutto ininterrotto, ma privo di versi significativi, tanto da dar corpo ai fantasmi di perdita della voce poetica – preceduti da quattro raccolte pubblicate, e, con *Snow Water*, seguiti da altre quattro raccolte. Siamo tutti con lui nell'augurarci che la simmetria sia solo apparente, e che alla domanda che significativamente apre la poesia conclusiva della sua raccolta "Is this my final phase?" ("Leaves") rispondano presto altri versi.

Il volume si apre e si chiude sull'immagine dello "huge beech tree" del giardino del poeta, albero da cui crescono poesie come foglie, a sottolineare una *rootedness* nella natura, un legame stretto tra versi e foglie, albero e poeta, "the poem-cloud" sopra la testa di lui ironicamente omologa al "little cumulus of exhalations" che sovrasta l'albero.

Michael Longley, *Snow Water*, London, Jonathan Cape, 2004, pp. 65, ISBN 0224072579

Elena Cotta Ramusino

E' subito manifesta la centralità della natura, che è uno dei temi su cui si snoda l'intera raccolta e gran parte della produzione poetica di Michael Longley. La natura con il tempo meteorologico, la neve, le piogge e i venti di bufera – non a caso Anassimene viene chiamato in causa per ben due volte – ma soprattutto la natura con la sua flora e la sua fauna, l'osservazione minuziosa e dettagliata di piante, fiori e animali, soprattutto uccelli, che si dispiega in un vocabolario vasto, dettagliato, preciso, che rende talvolta difficile la lettura ai non esperti. Accanto a specie più note, incontriamo allora nomi meno consueti, come *sandwort*, *centaury*, *lady's tresses*, *ponticum-tree*, nel mondo vegetale e invece *pine marten*, *dipper*, *stonechai*, *plover*, *lapwing* in quello animale. Questa presenza viva e variegata del mondo naturale si articola in molte occasioni attraverso una pratica peculiare alla poetica di Longley, quella della elencazione, del catalogo, della tassonomia. (C'è anche una poesia in questa raccolta che si intitola proprio così, "Taxonomy".) Se il gesto

di dare un nome mima l'atto della creazione, quello di Longley in particolare è una rievocazione, una sorta di tassonomia elegiaca che nominando non intende appropriarsi dell'altro, ma renderlo nel suo proprio essere e nella sua propria alterità. Il poeta è consapevole di questa sua prerogativa: già in "Laertes" (*Gorse Fires*) aveva scritto che "the whole story is one catalogue and then another", e la caratteristica dell'elegia in memoria di un venditore di gelati, vittima di un assassinio settario, "The Ice Cream Man", nella stessa raccolta, è quella di articolarsi proprio sull'elencazione: di nomi di fiori e di gusti di gelato, nel tentativo di affermare un senso di fronte a eventi brutali che si fatica a comprendere. Inoltre, la catalogazione affonda le proprie radici anche nell'antica cultura orale gaelica e nella sua letteratura – non si può dimenticare che Longley ha lavorato dal 1970 al 1991 per il Northern Irish Arts Council per promuovere e diffondere la cultura tradizionale irlandese.

Talvolta una poesia è una sorta di omaggio funebre, come recitava ad esempio "Wreaths" in *The Echo Gate*, 1979, o una corona di fiori "Let us choose for the wreath a flower so small / Even you haven't spotted on the dune-slack" ("Petalwort – for Michael Viney"). L'attività poetica ha un suo posto nella natura, e viene collocata accanto ad altre attività creative, artigianali e rurali, ma è comunque sempre presente la consapevolezza

della dura laboriosità insita nella scrittura, ben espressa in "An October Sun – in memory of Michael Hartnett": "Good poems are as comfortlessly constructed, / Each sod handled how many times", perché solo attraverso il duro lavoro si possono ottenere versi che sappiano resistere, come quelli del dedicatario di questa poesia, al "downpour like the skylark's / Chilly hallelujah, the robin's autumn song."

Questi componimenti sono percorsi dalla consapevolezza dell'avanzare degli anni: superati gli anni di mezzo, gli anni più difficili per un poeta secondo Longley, si fa strada la domanda di quanto futuro gli sia ancora dato da vivere – "Oh, what day is it / This October? And how many of them are there?" ("Arrival"). Si fa strada, inevitabilmente, anche l'idea della morte: la propria "There are fewer exits than you'd think, fewer spars / For us to build our ship of death and sail away" ("Level Pegging – for Michael Allen") recitano versi che riecheggiano D.H.Lawrence, autore amato da Longley; ma soprattutto la morte degli amici, del padre, delle vittime della storia. La poesia, shakespearianamente, non solo supera il tempo, ma anche lo spazio, e riesce a dar vita, in un territorio aereo sospeso, a una "townland / That encloses Carrigskeewaun and Central Park" ("Heron – in memory of Kenneth Koch"). Il padre morto rappresenta un *trait-d'union* tra tutti i morti di questa raccolta e della sua produzione precedente: le vittime della prima guerra mondiale, tra cui i *war poets*, i morti della guerra di Troia, e le vittime della storia più recente in Irlanda del nord "Was a time of assassinations, tit-for-tat / Terror" ("Level Pegging – for Michael Allen") che peraltro compaiono solo marginalmente in *Snow Water*. La morte del padre, il colonnello Longley, che aveva combattuto in entrambi i conflitti mondiali e che

per questo aveva ricevuto delle onorificenze, non è, cronologicamente, un evento recente, in quanto avvenuta quando il figlio era ancora giovane e cominciava a muovere i primi passi tra i versi, ma si colloca affettivamente in un presente eternizzato, che ne perpetua il ricordo. La geografia della guerra di trincea del primo conflitto mondiale è ancora viva: dal Western Front in "Edward Thomas's Poem" a Passchendaele in "Pipistrelle" a Saily-Saillisel in "The Painters" al luogo per eccellenza di quella guerra, la No Man's Land, un territorio ancora presente nell'immaginario di Longley, come ad esempio in "Pine Marten", o in "Harmonica", dove il poeta immagina il padre raccogliere lo strumento musicale caduto a un soldato, e, suonandolo, dar vita a un mondo: "A tommy drops his harmonica in No Man's Land. / [...] My dad is playing it. His breath contains the world." Come presente è il fiore per eccellenza della grande guerra, "a poppy petal" ("Pipistrelle"). Tra i poeti di guerra, cui altrove aveva dedicato un componimento, viene scelto qui Edward Thomas, ed è chiaro il motivo: "The nature poet turned into a war poet as if / He could cure death with the rub of a dock leaf." ("Edward Thomas's Poem") Anche se dalla terribile guerra di trincea è passato quasi un secolo, essa è una presenza costante nell'immaginario poetico di Longley: "When I shouldered my father's coffin his body / Shifted slyly and farted and joined up again / With rotting corpses, old pals from the trenches." ("The Painters")

D'altronde, secondo il poeta, basta ampliare la prospettiva storica, e allora anche la guerra di Troia sembra avvenuta poco fa. In alcune poesie ritornano i personaggi omerici, una consuetudine di Longley, anche se, a mio avviso, è difficile superare la conclusione di "Ceasefire" (*Ghost Orchid*) – "I get

down on my knees and do what must be done / And kiss Achilles' hand, the killer of my son" – che mostrava la capacità del poeta di evocare un dolore reale e lancinante (come d'altronde anche in "Two Pheasants" in *Snow Water*) senza volere necessariamente, buonisticamente, a tutti i costi, riconciliare, anche se riconciliare si può: "We who have fought are friends now all the time" ("The Last Field").

Non vanno dimenticati i versi d'amore per Edna, la moglie, fra cui il desiderio di continuare insieme dopo la morte: "At Carrigskeewaun, bury my ashes, / [...] So that, should she decide to join me there, / Our sandy dander to Allaran Point / Or Tonakeera will take for ever." ("Above Dooaghtry") O, anche, *glimpses* di vita insieme, di passioni condivise, di momenti erotici; ma la poesia che più di tutte celebra questo lungo legame ("Thirty-six years") è senza dubbio "The Pattern", dove il *pattern* è quello dell'abito da sposa della moglie. Ed essa fonde il legame d'amore a un altro elemento forte del testo: la presenza della neve, del biancore, dei bagliori di luce e di visione. "And hold up in snow light, for snow has been falling / On this windless day, and I glimpse your wedding dress / And white shoes outside in the transformed garden / Where the clothesline and every twig have been covered." ("The Pattern")

*Snow water*, titolo della raccolta e della poesia omonima, è l'acqua migliore per il tè, che lui, "A fastidious brewer of tea, a tea / Connoisseur as well as a poet" chiedeva come regalo per il sessantesimo compleanno: "a gift of snow water". Essa ricorre più volte nel corso del volume, e ritorna, dopo la pagina di note e ringraziamenti, a completare una visione di biancore: "feathers on water / a snowfall of swans / snow water". ■

James Clarence Mangan, *Selected Poems*, edited by J. Chuto, R.P. Holzapfel, P. van de Kamp, E. Shannon-Mangan, Foreword by Terence Brown, Dublin, Irish Academic Press, 2003, pp. 404, ISBN 0716527820; James Clarence Mangan, *Selected Writings*, edited by Sean Ryder, Dublin, University College Dublin Press, 2004, pp. 514, ISBN 1904558097; James Clarence

James Clarence Mangan,  
*Selected Poems*, edited

Francesca Romana Paci

Mangan, *Poems*, edited and introduced by David Wheatley, Loughcrew, County Meath, The Gallery Press, 2004, pp. 143, ISBN 1852353457; James Clarence Mangan, *Selected Prose of J.C.M.* edited by J.Chuto, P.van de Kamp, E.Shannon-Mangan. Dublin, Irish Academic Press, 2004, pp. 364, ISBN 071652791X.

Il bicentenario della nascita del poeta romantico nazionale di Irlanda James Clarence Mangan, nato a Dublino il 1 maggio 1803, era stato preparato con lungimiranza dal lavoro di decenni di un gruppo di studiosi che ha lavorato alla Serie di volumi dedicati a Mangan dalla Irish Academic Press di Dublino. La Serie, il cui General Editor, è stato Augustine Martin (fino al giorno della sua morte nel 1995), è composta prima di tutto dalla edizione dei *Collected Works of James Clarence Mangan*, che comprende quattro volumi di *Poems*, ordinati cronologicamente e contenenti anche le poesie pubblicate postume (in totale di millesettecento pagine e più di un migliaio di poesie), usciti tra il 1996 e la fine del 1999; due volumi di *Prose* e *Correspondence* (per un totale di quasi ottocento pagine), usciti alla fine del 2002; il *board* di *editors* dei sei volumi, che sono ampiamente corredati di note, ma meno di altri desiderabili apparati, è composto da Jacques Chuto, Rudolf Patrick Holzappel, Peter MacMahon, Tadhg Ó Dúshláine, Ellen Shannon-Mangan e Peter van de Kamp. La Serie comprende in aggiunta la minuziosa *James Clarence Mangan: A Biography* (pp. 493), pubblicata nel 1996, e dovuta alle pazienti ricerche di Ellen Shannon-Mangan, irlandese americana, discendente dello stesso Mangan; e infine la vastissima J.C.M.: *A Bibliography* (pp. 208), compilata e commentata da Jacques Chuto in più di un decennio di lavoro, pubblicata nel 1999 (copre, però, solo fino ai primi anni novanta). Il lavoro del sopraccitato gruppo di studiosi è massiccio e monumentale, eppure il mistero che ha sempre circondato James Clarence Mangan (Clarence è una auto-attribuzione del poeta stesso), la sua vita e la sua opera, non è ancora dissolto, così come non è certamente risolto il discorso sul rapporto opera/valore di una produzione disuguale e vastissima, ammesso che si possa veramente concludere o risolvere un discorso sul valore.

Nato appunto nel 1803, poco dopo lo *Act of Union*, Mangan muore giovane, nel 1849, praticamente durante la *Great Famine*, in circostanze umane terribili, forse alcolizzato, forse oppiomanie (ma non è provato), certamente malato, dopo aver pubblicato in vita un solo libro, la raccolta di traduzioni e pseudo-traduzioni *Anthologia Germanica*, nel 1845, e un migliaio di poesie,

centinaia di pezzi in prosa e un numero contenuto di prodotti narrativi di mole e qualità variabili su numerosi periodici irlandesi. Il secondo libro della vita di Mangan, *Poets and Poetry of Munster*, è uscito postumo nel 1849.

Dall'inizio del ventesimo secolo Mangan è stato soprattutto ricordato per l'ammirazione professata per lui da Yeats e da Joyce, che su di lui hanno anche scritto pagine ormai famose, anche se quelle pagine sono in effetti vastamente autoreferenziali, al punto di dire molto più sui due grandi scrittori che su Mangan. Ma in realtà dopo la sua morte l'oscuro Mangan non è stato mai veramente dimenticato, tanto in Irlanda quanto negli Stati Uniti: si ricordano, tra altri, i *Poems of J.C.M.* raccolti da John Mitchel e pubblicati nel 1859 a New York.; *The Life and Writings of J.C.M.* di D.J. O'Donoghue, del 1897; le due 'Centenary Editions' delle sue poesie e delle prose, curate da O'Donoghue nel 1903 e 1904, di cui Joyce tace anche nel suo secondo saggio (1907), pur conoscendo sicuramente almeno i primi due libri; e inoltre i *Selected Poems* a cura della poetessa Louise Imogen Guiney, usciti a Boston nel 1897, con un ampio, in parte romanzesco, saggio di accompagnamento; oltre ai volumi citati, però, si deve constatare che gli studi critici sono pochi, e che il ricordo di Mangan è limitato a inserimenti in antologie e a frequenti menzioni all'interno di studi storico-letterari generali. Con i tardi anni sessanta del novecento riprende l'attività intorno a Mangan, con la pubblicazione di qualche snella scelta di poesie (curatori vari), e della sua breve e strana *Autobiography*, a cura di J.Kilroy nel 1968. La storia dei decenni seguenti è complessa e porta ai volumi della Irish Academic Press.

Il bicentenario di Mangan nel complesso è passato con non molte celebrazioni, in Irlanda e fuori, e comunque tutte sono avvenute in sordina; le pubblicazioni, in forma di libri, articoli, saggi e omaggi di vario genere non sono moltissime, ma neppure troppo poche. Tra esse gli *item* più cospicui sono i quattro libri che qui si presentano, come da intestazione, che sono tutti concretamente esiti della pubblicazione dei *Collected Works* di J.C.M. e dei volumi di biografia e bibliografia che li accompagnano e, soprattutto, sono la prova che il mistero di Mangan è

ancora un mistero attraente e problematico.

I due volumi, usciti sia in *hardback* sia in *paperback*, di *Selected Poems* (2003) e *Selected Prose* (2004) pubblicati dalla Irish Academic Press, a cura dello stesso 'board of editors' dei *Collected Works*, oltre che onorare il bicentenario, hanno come scopo evidente quello di rendere scorporabili a un maggior numero di lettori, tanto finanziariamente quanto per immagine esterna, i formidabili e intimidenti sei volumi della sopra descritta *editio princeps*. La selezione di poesie del 2003 è molto estesa: contiene circa duecentotrenta poesie con relative note, che sono però abbreviate rispetto alla edizione completa, talvolta troppo abbreviate, e pertanto non aiutano la difficile comprensione e collocazione delle opere; non aiutano, inoltre, a districare il ben noto groviglio della mescolanza di traduzioni, versioni spurie e originali, che è il problema di base della lettura di Mangan. La prefazione è affidata a Terence Brown, studioso di lunga e illustre navigazione, qui sempre esauriente e accurato nel tracciare le linee della reputazione di Mangan, ma nel complesso leggermente sotto tono. Brown ricorda doverosamente i contributi di Yeats e Joyce; dopo la citazione di una interessante riga di una lettera di Yeats del 1905, "He [Mangan] had not thought out or felt out a way of looking at the world peculiar to himself"; ci si poteva aspettare, però, qualche considerazione sulla prigionia intellettuale e sulla fuga, ma Brown prosegue invece fino ai nostri giorni con una *overview*, dove sono inseriti alcuni passi specifici, ma dove non si concede nulla oltre quello. Quanto alle scelte operate dai curatori, sono inclusi naturalmente tutti i componimenti più famosi di Mangan, come *Genius*, *Dark Rosaleen*, *Twenty Golden Years Ago*, *The One Mystery*, *Siberia*, *The Nameless One*; inoltre, essendo il volume abbastanza ampio, è stato loro possibile inserire molti altri componimenti meno noti, che potrebbero diventare altrettanto famosi; colpisce, per esempio, una poesia come *Yesterday afternoon, o'erpowerd*, senza titolo, più visibile qui che nella enorme *editio princeps*, una poesia che ricorda vivamente le cosiddette 'poesie conversazionali' di Coleridge; particolarmente felice l'inclusione di componimenti originali (quasi sicuramente 'originali', ma il quasi è un impiccio inevitabile) come *Very Elegant*

*Sonnets, The Ruby Mug, Khidder, The Rye Mill, Pompeii, Song of the Albanian, Ghazel*, e molti altri che sarebbe troppo lungo elencare. Il volume si presenta comunque utile ai fini di rendere Mangan meno ignoto, anche se l'impressione generale è più di accumulo che di nitore sistematico e canonico, come però, si deve ammetterlo, è stato praticamente per tutte le selezioni precedenti lungo ormai oltre un secolo e mezzo. Forse è vero che con l'opera di Mangan non si può fare altro.

Il volume gemello del precedente è *Selected Prose of J.C.M.*, del 2004, che rispetto all'altro ha il pregio addizionale di rendere non solo più facile, ma finalmente possibile avvicinare gli scritti in prosa di Mangan, che, prima della edizione completa e di questa scelta, erano veramente introvabili, se non in alcune biblioteche e solo nella edizione di O'Donoghue. Senza discutere le scelte di esclusioni e inclusioni, che sono ovviamente sempre opinabili, ma qui molto ragionevoli e opportune, quello che rende perplessi e che non soddisfa di questi due volumi è la stessa cosa che non soddisfa della *editio princeps*, peraltro, come si è già detto, opera encomiabile e monumentale, e cioè l'aver separato così drasticamente produzioni poetiche e produzioni in prosa; non si discute ovviamente sulla pubblicazione separata delle produzioni narrative, che va benissimo siano offerte in un volume autonomo, quanto sulla collocazione a parte di quei pezzi, talvolta effettivamente molto lunghi, che sui periodici originariamente accompagnavano le poesie, e che ora ne sono disgiunti. Mangan aveva la consuetudine di premettere alle sue traduzioni, vere, semi-vere, e pretese tali, e anche a qualche suo originale esplicito, introduzioni descrittive, esplicative e apologetiche, che non solo fanno di diritto parte del contesto, ma che sono anche cornice necessaria, integrante, del componimento. Mangan compie di fatto una operazione non dissimile da quella compiuta da Coleridge quando premette a *Kubla Khan* la famosa apologia nota come 'The Person from Porlock', e a *Christabel* la breve prefazione circa Scott e Byron. Mangan, si deve aggiungere, conosceva bene Coleridge, che è il poeta romantico inglese che lo ha influenzato di più, insieme al famosissimo ma in qualche modo incommensurabile Byron, che lo ha influenzato in modo diverso. In

realtà il volume del 2004 che raccoglie le prose scelte ha una sua identità indipendente da quello delle poesie, per sua natura, dato che include narrativa, autobiografia e pezzi politici, il problema riguarda propriamente il volume delle poesie scelte, che non include i pezzi di Mangan che originariamente precedevano e spiegavano, o velavano, le poesie. Quello che lascia perplessi è il metodo, le ragioni che possono avere spinto a separare le poesie dai rispettivi pertinenti pezzi in prosa. Chi si accinga a studiare Mangan deve, stando così le cose, operare da solo la collazione, indubbiamente appoggiato dalle abbondanti note dei quattro volumi dei *Collected Poems*, ma nella macchinosità della operazione qualcosa indubbiamente si perde. Non c'è dubbio, comunque, che l'esistenza dei *Collected Works* renda lo stato effettivo dello studio della produzione di Mangan molto migliore di prima, quando tutto era disperso in periodici difficili se non impossibili da consultare, ammesso che si potessero reperire tutti. Il lavoro di ritrovamento, di riconoscimento e attribuzione portato a compimento da Chuto, inclusa la sua caccia all'originale nel caso di traduzioni e pretese tali, è stato qualcosa di più che straordinario, e gli si deve tutti moltissimo. Ciò non di meno la separazione delle poesie dai pezzi introduttivi originali dispiace e non aiuta, non tanto lo studioso, quanto il lettore in generale. Qualcosa del genere aveva accennato a suo tempo Robert Tracy commentando sulla *Irish University Review* i primi volumi dei *Collected Poems*.

Che sia un errore separare forzatamente i componimenti poetici dalle relative introduzioni e commenti sembra anche, almeno in qualche misura, la opinione di Sean Ryder, studioso e accademico della Università di Galway, che ci offre un massiccio e interessante volume di *Selected Writings* (2004), completo di apparati, cronologia, bibliografia essenziale e introduzione. In realtà all'interno volume da lui curato le poesie e le prose sono nettamente separate, inoltre nella scelta delle prose Ryder si orienta di preferenza verso scritti indipendenti, "stand-alone prose", dice lui stesso; ai cosiddetti scritti critici collegati originariamente a poesie e traduzioni concede un numero limitato di pagine, del resto comprensibilmente, perché, anche se interessante, la lettura di quei passi lascia una impressione di incom-

pletezza, di osservazioni slegate e non finite. Quanto al resto dell'opera in prosa, oltre al lungo frammento della autobiografia, inserimento d'obbligo, Ryder sceglie la misteriosa e controversa *An Extraordinary Adventure in the Shades*, con tutti i suoi echi di Maturin (che Mangan ammirava moltissimo) e le sue allusioni culturali contemporanee (circa queste ultime le note di Ryder sono utilissime); poi il famoso *pastiche*, in capitoletti con i titoli in caratteri gotici, *A Treatise on a Pair of Tongs*, ironico, parodico e ostentato (anche in questo caso le note sono fondamentali); e, a completare questa triade, *My Bugle, and How I Blow It*, un pezzo famoso, firmato "By The Man in the Cloak", uno dei tanti *nom de plume* e pseudonimi che Mangan usava per firmare i suoi contributi su periodici. La scelta è ottima, perché i tre pezzi sono senza dubbio tra i più importanti per capire qualcosa della personalità complessa e contorta di Mangan. Le sei lettere personali di Mangan a personaggi chiave del suo mondo culturale contemporaneo, inserite a conclusione del libro, invece, sono in questo senso stranamente avaro, in un certo senso deludenti, eccetto forse quella al collega poeta James Tynan, che, per varie circostanze, è veramente oscura, come del resto sembra suggerire anche Ryder. Ma il mezzo di comunicazione della lettera personale non è quello che consente a Mangan di esprimersi nel modo migliore, anzi, è un mezzo che lo costringe a usare più attenzione che immaginazione, a controllare affermazioni e informazioni più che a crearle. Non si deve dimenticare, in proposito, che a Father Meehan, quando questi gli contestava la completa veridicità di alcuni aspetti della sua autobiografia, Mangan rispose senza scomporsi: "Forse li ho sognati". Per quanto riguarda la poesia, l'attenzione di Ryder è concentrata sul tentativo di creare un certo ordine, piuttosto che un accumulo difficile da gestire, ed è evidente fino dall'indice, nel quale sono molto opportunamente specificate notizie circa la provenienza dei testi, senza che, per conoscerla, si debba ogni volta ricorrere alle note. Le scelte di Ryder, come è naturale, cercano fin dall'inizio di differenziarsi da quelle della selezione precedente degli *editors* della Irish Academic Press, pur non potendo che sovrapporsi quando si tratta dei pezzi più noti del

canone. Alcuni inserimenti sono da notare, come *The Philosopher and the Child* (p. 36); *My Adieu to the Muse* (pp. 50-54) data come traduzione di un inesistente componimento di Kerner; *The Soffees' Ditty* (pp.151-153), altra falsa traduzione, dove 'Soffees' sta per 'Sufi'; *Advice* (p. 204) non particolarmente bella, ma di tono molto manganiano; *The Death and Burial of Red Hugh O'Donnell* (pp. 247-256), una visione 'gotica' talmente vivida che, prese le dovute distanze d'epoca, potrebbe essere una sceneggiatura cinematografica; e in verità non molte altre, ma comunque troppe per elencarle. Ryder privilegia soprattutto quelle poesie che Mangan ha pubblicato come traduzioni, o dal tedesco, che conosceva bene, nel suo unico libro pubblicato in vita, la sua *Anthologia Germanica*, dopo averne prima fatte uscire molte su periodici, o dall'irlandese, in realtà traduzioni da traduzioni, perché Mangan non conosceva abbastanza l'irlandese. Le traduzioni di Mangan di poeti romantici tedeschi, quando sono traduzioni, sono spesso versioni, a volte sono anche dei miglioramenti degli originali, ma alcune sono finte traduzioni, ovvero sono autentiche poesie di Mangan. Anche qualche traduzione dall'irlandese è un falso; e anche più di qualche traduzione da lingue orientali vive o scomparse lo è, come dal turco, dal persiano, dal copto. Ryder espone la sua linea di *editorship* e le ragioni della sua selezione in una introduzione compatta, ma per i suoi scopi esauriente, generosa di informazioni di base, ma anche di opportune e sottili osservazioni critiche.

L'elegante e smilzo volume curato dal giovane poeta David Wheatley, *James Clarence Mangan – Poems*, uscito a Dublino presso la

Gallery Press con tempismo perfetto, il 1 maggio del 2003, è certamente il più agile, oltre che il più precoce, di quelli usciti nella scia del bicentenario della nascita di Mangan, e forse è quello che potrebbe avere più circolazione, proprio per le sue dimensioni ridotte e naturalmente per il suo prezzo contenuto. La selezione di Wheatley è necessariamente molto inferiore di numero rispetto a quella della Irish Academic Press e anche a quella di Ryder, ma è molto interessante proprio perché il curatore è stato costretto a limitare gli *items* a una sessantina di poesie (circa un quarto delle inclusioni degli altri), e anche perché Wheatley è un poeta. Nella sua breve introduzione, molto concisa nel complesso, asciutta, ma ricca di informazioni scelte e aggregate in modo abbastanza nuovo, Wheatley, che non offre note e limita al massimo anche gli apparati informativi sui testi, riesce a mettere a disposizione del lettore un numero considerevole di osservazioni critiche degne di attenzione e veramente attraenti, che potrebbero aprirsi a nuovi e più approfonditi studi, sia circa i rapporti culturali e letterari di Mangan, sia come proposte di possibili letture testuali. Quanto alla sua selezione, come lui stesso spiega, non può non includere i classici di Mangan, come tutte le scelte precedenti, ma, poiché "the challenge for a new selection of *Poems* is to add something new but worthwhile" (p. 17), Wheatley cerca di rispondere alla sfida, inserendo alcune poesie non antologizzate prima, come *To Mihri*, *The Howling Song of Al-Mohara*, *The Deserted Mill*, e *To the Ruins of Donegal Castle* (si ricordi che il volumetto curato da Wheatley esce nel 2003, prima delle due scelte più ampie di Ryder e

della Irish Academic Press, che inseriscono alcune delle sue *trouvailles* dopo di lui). Wheatley ogni tanto suona curiosamente aggressivo, ma il suo volumetto è notevole e decisamente seducente.

In conclusione, come si è già affermato, Mangan è un autore complesso. E' il personaggio di Mangan più ancora che la sua opera a creare difficoltà, perché si presta a essere di volta in volta plasmato dalla volontà e dalla immaginazione di chi lo considera. Basti pensare al personaggio di Mangan creato dai suoi contemporanei e compagni di fede nazionalista, ma così diversi fra loro, John Mitchell e Charles Gavan Duffy, a quello creato dal contemporaneo amico e frequente soccorritore Padre Charles P. Meehan; ma anche a quello evocato da Lionel Johnson, da Yeats, da Joyce all'inizio del Novecento. Oggi, grazie alla Irish Academic Press e a tutti gli studiosi sopra menzionati, abbiamo tutto o quasi tutto il *corpus* delle opere di Mangan a disposizione, e forse questa nuova possibilità è servita e servirà per cercare un più oggettivo *assessment* della sua posizione di poeta e poligrafo. Forse ha contribuito e contribuirà anche a plasmare la sua figura in nuove forme e nuovi personaggi; ma ancora una cosa deve essere detta: il primo a lavorare per la costruzione del personaggio di sé è stato proprio Mangan stesso, che ha lavorato insistentemente, quasi ossessivamente, sulla sua propria immagine, nello stesso modo in cui lavorava sulle produzioni del suo 'ingegno' o 'genio', come talvolta chiama il suo talento, e che in realtà è stato il primo a creare di sé più di una immagine e a suggerire più di un personaggio, non senza contraddizioni e paradossi. ■

La pubblicazione di *Nora* nella primavera dello scorso anno rientra nell'ambito della manifestazione *Re-Joyce Dublin 2004*, attesa celebrazione del centenario di Bloomsday che ha visto centinaia di eventi a significare l'insostituibile vitalità del mito joyciano (al di là dell'indubbia speculazione da parte dell'industria turistica che ha spinto lo scrittore Roddy Doyle a ironizzare sulla possibile creazione di un "Joyce Happy Meal" nel prossimo futuro). Ma è anche da inquadrarsi nello scenario più ampio del

Gerardine Meaney, *Nora*,  
Cork, Cork University  
Press in association with  
The Irish Film Institute,  
2004, pp. 86,  
ISBN 1 85918 291 7

Maria Grazia Furnari

progetto *Ireland into Film* che nasce dalla collaborazione tra l'Irish Film

Institute e la Cork University Press con l'intento di restituire all'attenzione della critica i classici del cinema irlandese (per film irlandesi sono da intendersi produzioni "in, or about, Ireland" nelle parole dei curatori della serie) e che ha già al suo attivo la pubblicazione di edizioni critiche di *The Dead*, *This Other Eden*, *The Informer*, *The Quiet Man*, *The Field*, *Dancing at Lughnasa*, *Ulysses*.

Come gli altri titoli della serie, *Nora* è un libretto esile e di agile lettura ma è dotato di notevole densità critica. Il lavoro riesce ad entrare



nel vivo del "broader debate about the relationship between film and literature, contemporary Irish culture and gender in cinema" e non a caso: l'autrice Gerardine Meaney che da anni insegna Film Studies allo University College di Dublino, proviene dagli studi letterari ed è stata co-editrice della monumentale e controversa sezione in due volumi della *Field Day Anthology of Irish Writing* dedicata al recupero della scrittura femminile da sempre ai margini del discorso letterario nazionale. Anche *Nora* nasce da un'operazione di recupero: è infatti la trasposizione cinematografica dell'omonima biografia di Brenda Maddox (1988) parte di un progetto letterario che tra la fine degli anni '80 e l'inizio dei '90 si proponeva di sottrarre all'oscurità nella quale erano state lasciate le figure femminili legate a uomini illustri. Il film è opera di Pat Murphy, regista donna a partire dalle cui opere "the very notion of a woman's cinema entered Irish filmmaking" (Burton, R., *Irish National Cinema*, Routledge, 2004, pp. 115) da sempre impegnata "in the deconstruction of the monolith of history, challenging what is known, particularly what is known about the Irish past" (p. 32). Dei film della Murphy - *Rituals of Memory* (1977), *Maeve* (1982) e *Anne Devlin* (1984) - *Nora* è quello che più concede alle esigenze del mercato cinematografico ed è il risultato di "a complex negotiation between the challenge to the mainstream implicit in its material, the need to raise funds and secure distribution and a willingness to take on and try to subvert mainstream narrative conventions" (p. 20) anche se a dire della Meaney il contrasto tra l'estetica *avant-garde* dei primi film e l'adesione alle convenzioni cinematografiche di *Nora* è stato esagerato dalla critica e anche l'ultimo film "is typical of Murphy's work in its commitment to challenging the most deep-rooted cultural and social preconceptions" (p. 7).

Il film si basa sulla consapevolezza da parte della regista che "making a film about Nora was always going to be inseparable from (re) reading Joyce" e gioca sapientemente con il contesto 'sovradeterminato' di riferimenti all'opera di Joyce e di rimandi intertestuali e cinematografici che lo spettatore contemporaneo ha a disposizione. E' l'amore di Nora Barnacle per il cinema - e non la visita alla tomba di Shelley come invece risulta dalle biografie esistenti, oppure la canzone "The Lass of Aughrim" in *Dubliners* o in *The Dead* di John Huston - che nella versione della Murphy funge da motore nar-

rativo del plot: è dopo la visione di un film infatti che Nora racconta a Joyce la storia del suo primo amore a Galway, è la sua reazione emotiva al mezzo filmico, e non alla letteratura o alla musica che mette in moto gli eventi, nell'impossibilità "of telling a new story" secondo la Murphy "it is possible to tell the story differently" (p. 18). Anche l'impossibilità di utilizzare gli originali delle lettere di Joyce per esigenze di copyright è diventata una "presuntuosa" occasione post-moderna di falsificazione che ha liberato il film "from the ultimate fetish of literary adaptation, that of obsessional fidelity to the original word" (p. 71). L'enfasi 'meta-cinematografica' e le operazioni di 'textual adulteration' sono a ben vedere solo alcuni degli strumenti di cui la Murphy si serve per decostruire, non senza prima averne sfruttato le potenzialità, i molteplici piani contestuali su cui *Nora* poggia: la biografia della Maddox, l'esplorazione della relazione tra vita e arte nel lavoro di Joyce che a sua volta solleva questioni "about the way in which material existence is transfigured in art, the ethics of that transformation and the amorphous borders between manipulation and representation" (p. 1) e che diventa occasione per la formulazione di una critica femminista all'estetica modernista, la tendenza alla 'de-mitologizzazione' in atto nella scrittura femminile, il successo contemporaneo del *costume drama* visto in passato con sospetto dalla critica femminista per la sua accondiscendenza ai piaceri del visivo che 'congela' la donna nell'oggetto feticcio per eccellenza ma che è diventato nell'uso che ne fanno registe come la Murphy o la neozelandese Jane Champion "a context for sexual expression rather than repression" (p. 43). A questo proposito grande valenza simbolica assume nel film la scena in cui, insofferente a causa delle fantasie di tradimento che Joyce masochisticamente continua a proiettarle, Nora si rifiuta di posare per un ritratto, a suggerire la sua volontà di resistere attivamente ai tentativi di reificazione a cui è stata sottoposta da Joyce - ma anche dalla storia.

Ma *Nora* 'dialoga' - seppure obliquamente - anche con un genere che ha dominato il cinema irlandese a partire dagli anni '90 che nasce dalla combinazione tra saga familiare e dramma storico, e che in un particolare momento storico caratterizzato da cambiamenti vertiginosi per il paese ha "[...] funzionato come una sorta di terapia culturale, permettendo di gestire in modo indiretto, un passato

incomprensibilmente crudele e alieno" (intervista personale a Gerardine Meaney, *Leggendaria*, n. 42, 2003). L'ambientazione storica diventa un rassicurante mezzo per distanziare l'audience contemporanea dai traumi e dalle pratiche di un passato irricognoscibile o, meglio ancora, riconoscibilmente *passato*. Sebbene *Nora* non si sottragga dal mostrare le potenti forze repressive a cui i protagonisti si ribellano, e sembrerebbe non discostarsi dal trattamento del passato che caratterizza i film sopraccitati, il film vuole essere soprattutto un'esplorazione dello spazio di dissidenza sessuale che i due riescono a ricavarci e in particolare l'indagine di una sessualità femminile autonoma "easy and unstructured", e riesce quasi sempre nella non facile impresa di restare al di fuori dai "paradigms of official history, but also outside those of contemporary Irish films' construction of the past".

Il film va infine messo in relazione con il dibattito sempre attuale e non privo di controversie sulle produzioni di registe donne e sulla loro rappresentazione dei personaggi femminili nel cinema irlandese. Pat Murphy si adopera per liberare la figura di Nora Barnacle dagli stereotipi che a lungo l'hanno ingabbiata, ma anche da quelli contemporanei sulle figure femminili del suo tempo, consapevole però "[of] the danger of idealising the subaltern" (Burton, 2004, pp. 116). *Nora* è una donna del suo tempo: "nothing is more Irish about Nora than her decision to leave Ireland" ma le sue scelte ne fanno un personaggio sovversivo, dotato di un elevato grado di *agency* personale e sessuale già prima del suo incontro con Joyce. Eppure il film rifugge da ogni idealizzazione: "*Nora* is not an exercise in hagiography, uncovering an admirable woman from her obscurity" (Meaney, 26) e ne è la prova la figura spettrale della figlia Lucia che disturba la visione romantica della coppia creando delle inquietanti 'crepe' nella narrativa. Il rapporto tra Nora e le sue molteplici rappresentazioni è da considerarsi secondo la Murphy "a kind of dance between the images that are projected on her and what she accepts and what she rejects, what she takes and then mirrors back". (Meaney, 76).

*Nora*, per concludere con l'autrice del testo in questione, "is ultimately not an adaptation of a single literary source, but a complex web of intertextual reference and analysis. As such it is an appropriately postmodern elegy for the modernist project it celebrates and questions". (Meaney, 76). ■

La parte centrale de *Il piacere della virtù* è costituita da alcuni capitoli in cui la voce narrante segue il flusso di coscienza dei protagonisti ubriachi. Ci troviamo davanti a una specie di monologo interiore in terza persona, a un discorso libero indiretto focalizzato di volta in volta sulla protagonista femminile, Vera, e sui due comprimari, Finbar e il Greco, in cui fra farneticazioni, allucinazioni, sequenze oniriche e barlumi di lucidità questi combattono i propri demoni, rivelano la propria solitudine e danno accesso a larghi squarci del loro passato. Questi capitoli sono il cuore del romanzo non solo dal punto narrativo ma soprattutto per la duttilità e la brillantezza della prosa, per la varietà dei suoi ritmi, per le cadenze barocche, che contrastano con lo stile più asciutto dell'incipit e della conclusione. La lingua, come scrive Fiorenzo Fantaccini nella sua postfazione, in questo romanzo "ha essa stessa una quasi-dignità di personaggio" e "le parole sono usate come in una partitura musicale" (p. 278). Il romanziere e soprattutto drammaturgo Murphy confessa in un'intervista all'*Irish Times*, di aspirare a "scrivere musica per la voce parlante" (15 sett. 2001).

Seguire i meandri di questa narrazione frammentaria e restituirne i ritmi e le sonorità deve essere stato un vero *tour de force* per la brava traduttrice Gaja Cenciarelli che ha affrontato con finezza e competenza lo stile volutamente sconnesso, la musicalità complessa e il linguaggio sboccato di Murphy proponendo al pubblico italiano, dieci anni dopo la sua pubblicazione in Irlanda, l'unico romanzo del grande drammaturgo irlandese. *The Seduction of Morality* comparve infatti nel 1994 e fu adattato per la scena con il titolo di *The Wake* nel 1997, riscuotendo notevoli consensi in entrambe le versioni. Il libro è corredato da un'intervista condotta con perizia dalla traduttrice e da una illuminante postfazione a cura di Fiorenzo Fantaccini che evidenzia la ricerca del romanziere di un linguaggio nuovo e inquadra l'opera nell'ambito della sua produzione teatrale.

L'intreccio è semplice e paradigmatico, incentrato com'è sul modello squisitamente irlandese del rientro a casa, del confronto con il presente e della rievocazione del passato. Vera, una prostituta d'alto bordo che esercita a New York, ritorna nella sua cittadina natale in

Tom Murphy, *The Seduction of Morality*, Dublin, Little, Brown and Co., 1994, ISBN 0349106177; *Il piacere della virtù*, trad. it. Gaja Cenciarelli, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 285, ISBN 8871667069

Donatella Abbate Badin

Irlanda per i funerali della madre e la spartizione dell'eredità fra lei e i suoi tre fratelli, pilastri di una società economicamente in evoluzione ma rinchiusa in una gabbia di perbenismo e meschine rivendicazioni. La proprietà più ambita, l'albergo sulla piazza del paese, è stato lasciato a Vera provocando la costernazione della famiglia la cui rispettabilità piccolo-borghese è minacciata dal comportamento trasgressivo di quella che essi considerano la pecora nera della famiglia ma non vogliono apertamente ripudiare perché devono "salvare la faccia". Subdolamente il fratello e le due sorelle tramano affinché l'Imperial Hotel venga venduto all'asta - un'asta che si prevede truccata a scapito della sorella lontana. Sono un piccolo capolavoro di ironia le conversazioni e le lettere con cui Tom, Mary Jane e Marcia O'Toole riescono a manipolare la sorella e a convincerla a vendere, mettendo così a nudo la propria ipocrisia, cupidigia e aridità spirituale e morale. Vera, cresciuta fino a una certa età con la nonna, una levatrice non-conformista, ma piena di calore umano, ha sempre desiderato di farsi accettare appieno dalla famiglia e pur di ottenere questo obiettivo sarebbe disposta a sacrificare i suoi diritti. Ma al suo secondo ritorno in patria le si aprono gli occhi sulla doppiezza dei suoi cari e sull'impossibilità di comunicare con loro e in un sussulto di ribellione istintiva, che si esplica in un delirio di alcol e di sesso, stringe un'alleanza con l'amore della sua adolescenza, Finbar, un balordo, mezzo zingaro, senza arte né parte, e con il cognato Henry Locke-Browne detto il Greco che riuscirà a ribaltare l'esito dell'asta a favore di Vera. La rivincita sui fratelli e la possibilità di tornare a vivere nella casa che le ha lasciato la nonna

ormai defunta, confermandole così il suo amore, le permetterà di riallacciare con il passato e liberarsi dall'infelicità presente. Le pagine finali ci presentano una Vera incinta, non si sa se di Finbar o del Greco, che si prepara a vivere come la nonna una vita di affetti e di valori semplici, più autentica di quella trasgressiva di New York o di quella dei fratelli e sorelle irretiti dalle grettezze dei rapporti di famiglia e della sete di guadagni e di rispettabilità.

Come d'altronde nella commedia di Murphy intitolata *Conversations on a Homecoming*, e in numerosi altri lavori irlandesi, il ritorno in patria implica lo scontro fra due modi di vivere e di pensare, quello del nuovo mondo di appartenenza e quello legato a un passato che viene riesaminato. Lo sguardo dell'emigrato trasforma il mondo noto in mondo "altro" da osservare con il distacco dell'ironia. Vera si confronta con una società in transizione in cui non si riconosce come non si era riconosciuta nel mondo tradizionale della sua infanzia né nell'esperienza alienante di ragazza di vita a New York. In questo romanzo, come anche e soprattutto nel suo teatro, Murphy si afferma quale il miglior cronista di quello che Declan Kiberd definisce l'imborghesimento dell'Irlanda rurale e dell'erosione dei valori tradizionali di chiesa, patria e famiglia spogliati della retorica che li ha circondati nell'Irlanda repubblicana e denunciati in tutta la loro ipocrisia.

Fra le righe della vicenda tragicomica di Vera e i suoi fratelli, leggiamo uno spietato processo al nuovo vangelo del successo a cui si ispira la tigre celtica.

Importante quanto il tema del ritorno nella letteratura irlandese è infatti quello del declino. Da Edgeworth a Banville a Jennifer Johnston, uno degli argomenti principe del romanzo irlandese era stato il declino della società anglo-irlandese simboleggiato dalla decadenza delle dimore dei possidenti (che gli irlandesi chiamavano la Grande Casa, *the Big House*), simbolo architettonico quanto letterario della colonizzazione inglese. Ma ne *Il piacere della virtù*, a sgretolarsi è l'Irlanda dei bottegai arricchiti, quella del greasy-till il cui avvento Yeats aveva profeticamente annunciato. Simbolico centro del nuovo mondo in decadenza è il vecchio albergo che nella scena madre verrà messo all'asta e che come la casa grande dei romanzi anglo-irlandesi

riflette il declino di un mondo nei suoi muri sgretolati, nelle stanze stravolte dai progetti immobiliari di Tom, il fratello che aspira alla proprietà, e nelle devastazioni portate dalla furia ebbra di Vera. Quanto al motivo della *big house*, questo rimane presente nel sottofondo quasi a dare più risalto al crollo del mondo di Vera.

Sotto l'influsso dell'alcol e dell'attrazione sessuale, si allea con Vera il cognato avvocato, ultimo rampollo della vecchia classe anglo-protestante ormai decaduta che vive nel ricordo delle maniere signorili e autoritarie del padre ed è trattato con ironia e degnazione dai

nuovi ricchi. Il suo intervento decisivo nella gestione dell'asta può sembrare ambiguo o dettato dall'irrazionalità della sbornia, ma è piuttosto da intendersi come un ultimo rigurgito di orgoglio e di sorda vendetta contro il gretto mondo che ha privato la sua classe della egemonia coloniale e che è incarnato dal clan O'Toole. L'alleanza fra i due è un'alleanza fra reietti ma anche fra due personaggi che aspirano all'accettazione e all'amore, quell'amore la cui assenza è denunciata da Finbar.

Attraverso questo terzetto di emarginati che si mettono in questione e aspirano a uscire dalla pro-

pria solitudine, a comunicare e ad amare, Murphy mette in luce per contrasto la pochezza della società piccolo borghese rappresentata dal clan dei farisaici O'Toole. Il feroce conflitto psicologico e familiare si allarga in una lucida e spietata disamina di ciò che è avvenuto in Irlanda sotto l'impulso delle nuove forze economiche e si avvicinerrebbe a una Satira swiftiana se non vi fosse il barlume d'armonia promesso dal definitivo ritorno di Vera a casa, non la Grande Casa, né l'albergo dei viaggiatori di commercio né il bungalow di Tom nei quartieri residenziali, ma la casa con il tetto di paglia della nonna. ■

**A**t *Swim, Two Boys* by O'Neill is based on the intertwined stories of the three main characters, Jim Mack, Doyler Doyle and Anthony MacMurrough, and deals with the self-understanding of their homosexuality and their participation in the cultural and social discussion on the Irish question. The two main themes are interrelated because the three young men struggle to achieve both sexual and national freedom; that is, Jim, Anthony and Doyler have to fight against the values they are taught at school, at home, in the church.

The action takes place between 1915 and 1916, the period of the Easter Rising. The three main characters participate first in the cultural discussion of their time, reflect on their Irishness, and, then, they fight for their Nation's freedom.

The relationship between the main characters and their relatives is upsetting. Mr Mack has planned his son's future and wants him to grow up according to his own lifestyle. However, he is a strict father who is only interested in the social development of his son, whereas he never cares about his "sexual" side. In the few scenes about the relationship between Doyler and his father the reader is shown that he is the son of an unemployed, alcoholic man, who is as harsh as Mr Mack, and even tries to steal his son's belongings. Anthony's family is different: Aunt Eva is worried by her nephew's sexual life and is convinced that he should marry because of his social status.

O'Neill distances himself from an important Irish tradition, as mothers are absent or they do not play a relevant role; she is the one

J. O'Neill, *At Swim, Two Boys*, London, Scribner, 2001, pp. 656, ISBN 0743207122; *Due ragazzi*, *Dublino, il mare*, trad. it. G. Scocchera, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 648, ISBN 8817872105

Raffaele Cimino

who leads the household and provides children with the founding values of Irish society. Jim, Doyler and Anthony are given them by other characters and their strength forces the main characters to reflect on their individuality.

It is Jim who mainly suffers for what he is taught by his father. When he is described for the first time, the key expressions are "school cap" and "shop name", because he is recognised as a middle class boy who is educated in one school and works in a certain shop. At the beginning he is also described as a timid boy which is proved by his behaviour towards his peers: he is not prone to reveal his feelings.

Doyler's "clue of identity" is language, since he can speak Gaelic, while Jim can speak only English. This is not a secondary element since Doyler reveals to be culturally, as well as socially, different from his friend: to speak Gaelic means that Doyler is deeply affected by the cultural and historical turmoil Ireland was living, since it was the ancient Irish language. Doyler is

also well aware of his sexuality, although he is not able to reveal his love to Jim.

Anthony is introduced by two different scenes; the first one depicts him as a boy who is self-confident with his sexuality, which is shown by the role he plays. He is a seducer, for he likes having sex with younger boys, or buying their love with clothes. The second scene shows that he is troublesome, since he perceives all the prejudices that society has assigned to homosexuality and wants to avoid the hypocrisy society wants to command people.

Another important topic is Jim's religious upbringing, for the boy is influenced by Catholic education. In the course of the novel it is possible to see which consequences a dialogue between Jim and Brother Polycarp will have in Jim's mind, who is warned from masturbation. O'Neill shows that the church treats sexuality as a shameful and corrupting sin. Brother Polycarp is warning Jim against depraved behaviours, which can take him away from God and this kind of teaching is typical for the time in which the novel is set, since at the beginning of the 20<sup>th</sup> century sexuality was controlled by religious institutions. In another passage Brother Polycarp has two aims; on the one hand, to describe the rigidity of Irish education at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. On the other one, he stresses that the Irish Church still conditions people's sexual education.

Doyler is conditioned by Socialism which marks the difference from traditional culture, since that doctrine teaches something

that contradicts religious values, since those ideas propose another way of thinking. The reaction of Mr Mack being questioned about socialism is a worried one, since he defines it as greedy and implies that, due to this political thought, good Catholic people may be enslaved by the Protestant.

Anthony explains his behaviour through a Wilde-like attitude, which he shows when he talks about poetry on boyhood. In *At Swim, Two Boys* friendship becomes the subject matter for philosophical discussion, since Anthony tells his friends that at the time of the Greeks this feeling was very important between men, and shows that the novel is concerned with suggesting the way in which two boys can be friends and on which ideals their relationship must be based. This kind of information is really fundamental from a moral point of view because both Jim and Doyler may learn that what they feel is not wrong or sinful.

The friendship between Jim and Doyler is fundamental because it is what makes the hero self-aware of his sexuality: their bond begins at Forty Foot, the place in which the two boys touch themselves for the first time, and this tap is called "sputtering tram-wire" and makes Jim forget of

his soul and remember that he has also got a body. Doyler asks Jim if he is straight many times, which shows that these boys are wondering about their identity. Sexual intercourse has a double meaning: sex is a way to get pleasure although Jim considers it as the achievement of freedom and makes Doyler change his attitude. Jim and Doyler's self-awareness is reached at the moment in which they decide to recognise their own feelings, and is proved by Doyler's search for Jim and actual death.

The three main characters undeniably manage to accept their sexuality in a positive way, even though they are involved in historical events. In the novel there are some of the characteristics of the Novel of Development, such as the sharp division between bad and good people. The protagonists are ordinary people who take part in social and historical events in their country. The link between "private" and "public" problems is shown one speech by Jim as he demonstrates his self-awareness because his own definition of Ireland is an original one. He says that Doyler and Ireland are the same thing to Jim. The boy's nationality coincides with his lover's own person. This connection also makes the reader under-

stand why both Doyler and Jim fight for the freedom of their country.

To conclude, *At Swim, Two Boys* is filled with a lot of elements of Irish culture. For instance, Jamie O'Neill counts Gaelic as the first form of otherness from English culture, which is needed to develop Irish literary tradition. Besides, the roots of this novel come from two famous works. First of all, the whole narrative is filled with the verbal mannerism of Leopold Bloom in Joyce's *Ulysses*; the question of Irish identity against English domination is taken from both *The Portrait of the Artist as a Young Man* and probably even *Finnegan's Wake*. The structure of O'Neill's novel is derived from O'Brien's *At Swim, Two Birds*. From O'Brien's work Jamie O'Neill has also taken the ability to reshape all the literary references he used, even though O'Neill does not discuss the nature of fictional representation.

All the references are needed to establish the difference between English and Irish way of writing, to stress the main characters' desire to achieve both sexual and national freedom. In the last scenes of the novel Jim and Doyler are together: they love each other and fight to free Ireland. The goal has been achieved. ■

**T**he *Contemporary Irish Novel: Critical Readings* di Linden Peach, professore di Modern Literature, Head of the School of Humanities alla University of Gloucestershire, affronta tematiche di vario genere di 'appartenenza' alla letteratura irlandese (o, più specificatamente, all'Irlanda in quanto Repubblica e al Nord Irlanda, come puntualizza l'autore stesso) che vengono poste in correlazione, e dunque in qualche misura amplificate, con le teorie, da tempo predominanti nell'ambito e nei dibattiti accademici, sugli studi postcoloniali, sul *gender*, sulla linguistica e sulla psicoanalisi. La scelta del sottotitolo (*Critical Readings*) enfatizza così un tipo di approccio critico e di analisi basata su una voluta e precisa 'contaminazione' delle differenti aree disciplinari che si sviluppa lungo questo 'vorticoso' percorso di lettura, percorso che, non essendo relegato, fissato ad una linearità temporale e spaziale di tipo tradizionale, risulta alquanto stimolante.

Suddiviso in nove capitoli cen-

Linden Peach, *The Contemporary Irish Novel: Critical Readings*, Houndmills, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2004, pp. 250, ISBN 0333948920

Claudia Pelliconi

trati sulla discussione di romanzi scritti negli anni '80 e '90 di per sé ormai rappresentativi della narrativa irlandese, tale testo si apre con una prefazione in cui lo studioso precisa che la scelta da lui compiuta riguardante gli scrittori da analizzare è comprensiva sia di autori che hanno iniziato la loro carriera già dagli anni '60 e '70, quali William Trevor, John Banville e Brian Moore, sia di autori emersi negli anni '80, quali, per esempio, Dermot Bolger, Roddy Doyle, Patrick McCabe, Robert McLiam

Wilson, Emma Donoghue e Mary Morrissy. La selezione dei romanzi così operata non vuole essere qualcosa di schematicamente codificato, bensì un tipo di rappresentazione che spazia "in terms of style, gender, geography and religion" (p. ix). Così, anche i temi trattati spaziano e includono figure e argomenti quali "the mother-figure, parent-child relations, domestic violence, child abuse, self-harm, fetishism, modernity and postmodernity." (p. ix) Varietà e complessità si inseriscono perciò nella varia e complessa letteratura irlandese contemporanea che va definendosi sempre più nell'ambito della eterogeneità, un'eterogeneità ove si mescolano istanze che prendono le mosse da un presente che può, nel bene e nel male, essere 're-inventato' e, dunque, 'ri-narrato'. Le storie ora cominciano dai 'margini' e si impongono in quanto voci provenienti da un passato immerso e afflitto nei tanti silenzi della Storia. Essenziale e primaria è la domanda che implicitamente si pone lo studioso inerente al cosa accade

quando 'i margini parlano': "The contemporary Irish novel occupies an especially complex cultural and intellectual space where there is a strong sense of both continuity and disruption. It is a place that is similar to that which one of our leading postcolonial critics, Homi Bhabha, identifies as the 'in-between' space or 'timelag' which those who have been previously marginalized or silenced enter before they find their new identities." (p. 1). Con questo importante passaggio Linden Peach inizia il suo primo capitolo intitolato 'Interruptive Narratives: Emergent Voices and Haunted Presents'. Un titolo interessante che richiama qualcosa che si è 'spezzato', temporalmente e psicologicamente, qualcosa che non porta in sé certezze idealizzate ("il realismo oggettivante" che Silvia Albertazzi e Adalinda Gasparini in *Il Romanzo New Global* ritrovano nel *novel* borghese) bensì qualcosa che richiama l'inconsistente, l'incertezza e l'irrazionalismo 'perturbante' (in chiave freudiana) di ciò che 'emerge' individualmente e collettivamente in una condizione storico-sociale e geografica postmoderna. I confini ancora vivi ma non più così marcati fra Irlanda e Nord Irlanda sfumano in un tipo di narrativa rivolta ad un'esplorazione, inerente la ricerca di un'identità, più acuta e variegata, così come sfumano i confini fra letteratura e teoria. Frontiere che vengono ridisegnate e che creano nuove mappature le cui fondamenta poggiano su quel 'in-between space' che pone al centro l' 'altro'. E' così che l'autore ci parla di "Irish history(ies)", di ciò che è stato precedentemente "unarticulated" oppure "cryptically expressed" (p. 8); il nuovo spazio si pone in quanto "interrogative space" (p. 21) aprendosi e configurandosi, in tal modo, ad una rappresentazione che concerne non solo 'il non detto' ma anche la natura stessa dell'atto del nascondere ("the nature of concealment", p. 21).

I capitoli che seguono esaminano nei dettagli i romanzi scelti attraverso una continua interazione con le teorie cui si è sopra accennato. Gli scritti di Homi Bhabha, Jacques Derrida, Michel Foucault e Julia Kristeva (per menzionarne solo alcuni) forniscono un *framework* piuttosto sostanzioso ad un'analisi che vuole appositamente allargare il 'campo visivo' e, con esso, i punti di vista.

In 'Posting the Present: Modernity

and Modernization in Glenn Patterson's *Fat Lad* (1992) and Robert McLiam Wilson's *Eureka Street* (1996)' si considerano i rapporti tra 'vecchio' e 'nuovo', tra passato e presente, tra tradizione e innovazione in un concetto di modernità e di inserimento nella 'città', *postmodern metropolis*, di Belfast.

'Secret Hauntings: Seamus Deane's *Reading in the Dark* (1996), Joseph O'Connor's *The Salesman* (1998), Jennifer Johnston's *Fool's Sanctuary* (1987), Mary Leland's *The Killeen* (1985) and Linda Anderson's *To Stay Alive* (1984)' è il secondo capitolo in cui si focalizza l'attenzione sugli aspetti emergenti 'spettrali' che non si rifanno tanto alla tradizione gotica classica, quanto ad un'immagine di rottura delle nozioni tradizionali e convenzionali. L'inconscio, il latente riemergono come prodotti della modernità e come la risultante di un'identità culturale fondata su un *gap*, su un senso di *disruption* della memoria storica che si traduce in storie familiari e di comunità ormai destabilizzate dal trauma storico.

In 'Mimicry, Authority and Subversion: Brian Moore's *The Magician Wife* (1997), Emma Donoghue's *Slammerkin* (2000) and John McGahern's *Amongst Women* (1990)' il tema è il rapporto fra potere e *mimicry* – con la celata e segreta potenziale sovversione all'autorità coloniale e patriarcale che porta in sé (Homi Bhabha) – e il discorso dell' 'altro'. Il capitolo che segue riprende tale analisi, ora però chiamando in esame romanzi scritti da donne che portano ancora più oltre un'indagine sulle capacità che il 'discorso' dominante possiede nello stabilire il rapporto fra "power and gender relations." (p. 96) 'Unspoken Desires: Jennifer Johnston's *Later Novels*, Emma Donoghue's *Stir-fry* (1994) and Kathleen Ferguson's *The Maid's Tale* (1994)' si confronta con il 'discorso' tradizionale tentando, allo stesso tempo, di scardinarlo; le protagoniste di questi romanzi cercano di riconfigurare una loro identità entro uno spazio (sociale, politico e linguistico) fortemente *male-ordered*: ne risulterà una condizione sia di rivelazione che di confusione, un 'in between' space che riesce comunque a spezzare, a interrompere il linguaggio ufficiale.

In 'Fetishizing Absence: Dermot Bolger's *Father's Music* (1997) and *Emily's Shoes* (1992)' il tema che viene esaminato è l'assenza. Ciò

che è tenuto segreto nuovamente risale alla superficie, divenendo facilmente un'ossessione che perseguita il soggetto e che produce immagini fisiche, corporali e psicologiche 'frammentate'.

Il settimo capitolo "Mater Dolorosa": *Abject Mothers in Roddy Doyle's The Snapper* (1990) and *Mary Morrissy's Mother of Pearl* (1995)' si focalizza sulla condizione femminile e sulla costruzione della "femininity and motherhood" (p. 168) sottoposte all'ordine maschile. Un tipo di esilio psicologico sentito all'interno della famiglia stessa così come all'interno di una comunità in cui è presente anche la Chiesa in quanto istituzione predominante e dominante del 'discorso' tradizionalista e nazionalista.

In 'Limit and Transgression: Roddy Doyle's *The Woman Who Walked Into Doors* (1996), Patrick McCabe's *The Butcher Boy* (1992) and William Trevor's *Felicia's Journey* (1994)' è la violenza che si impone come tema primario: violenza sessuale o comunque *domestic violence*. Tabù, così come la follia, che erompono sulla scena letteraria ma che, secondo l'analisi di Foucault, se diventano forme di 'trasgressione' acquisiscono la capacità di esplorare il caos e i punti di rottura.

Il nono e ultimo capitolo 'Return to Silence and Beyond: Speculative Narrative in Bernard MacLaverty's *Grace Notes* (1997) and John Banville's *Birchwood* (1973)' può, forse, rappresentare, in qualche modo, il punto di chiusura di questo percorso critico. Come afferma Linden Peach, questi romanzi sono "... speculative narratives concerned, in their different ways, with the return of what has been secret or suppressed." (p. 198).

Nulla trova una 'definizione' ma tutto viene ricollocato: termini quali *Irishness*, *nation*, *identity*, *sexuality*, *religion*, *exile*, non possono essere ben articolati perché reinscritti nel 'sommerso'. Pertanto nessuna conclusione è possibile, come sottolinea l'autore, che preferisce chiudere tale disamina con una più aperta *Afterwords*.

Credo, inoltre, sia interessante segnalare la presenza di una Appendice (*Appendix: Time Chart*), dove si mettono in rilievo e in relazione certi avvenimenti storici con le pubblicazioni letterarie, seguita da una bibliografia piuttosto breve e schematica ma precisa e specifica. ■

Guardando in retrospettiva quello che è ormai il secolo scorso, il panorama del teatro irlandese appare come un effervescente terreno di incontri e di scontri, di movimenti e motivazioni ideologiche e culturali, di opere individuali e singoli autori che in modo diverso hanno lasciato un segno nel contesto locale e internazionale.

La pubblicazione di *The Cambridge Companion to Twentieth Century Irish Drama*, a cura di Shaun Richards, è pertanto un evento significativo e lungamente atteso da chiunque si occupi di teatro irlandese. Shaun Richards ha raccolto attorno a sé esperti da Irlanda, Regno Unito, Stati Uniti ed Europa continentale per offrire uno strumento indispensabile per presentare e approfondire uno scenario tra i più vivaci e stimolanti sul piano internazionale.

Preceduto da una cronologia accurata e dettagliata, e corredato da una estesa bibliografia, *The Cambridge Companion to Twentieth Century Irish Drama* va oltre i propri confini temporali e offre più di quanto prometta. Infatti, i saggi raccolti nel volume guardano al passato e al presente, e spaziano dal melodramma della fine del Diciannovesimo secolo che precede il Literary Revival, fino alla contemporaneità dei festival teatrali di Dublino, sconfinando nel futuro con la presenza di giovani drammaturghi emergenti, da Martin McDonagh a Marina Carr.

I singoli saggi variano in tono e approccio e prendono in esame singoli drammaturghi, correnti e movimenti, così come tecniche di rappresentazione e messa in scena. Fa da sfondo il rapporto tra il teatro e il contesto politico, ideologico e sociale in cui esso opera. Le parole iniziali del saggio introduttivo di Shaun Richards sono a questo proposito significative e in un certo senso programmatiche, quasi un *resumé* per l'idea di fondo della raccolta: "The idea of 'nation', as both theme and setting, has haunted the development of Irish theatre" (p. 1).

"Plays of (ever)changing Ireland" è in realtà più che un'introduzione. Richards presenta l'idea di nazione come una chiave di lettura per l'intera raccolta, sia in termini storici e ideologici, sia in termini dialettici. Se il primo movimento drammatico irlandese, Irish National Theatre Society, si autodefinisce "nazionale", autori come Friel, Murphy, Carr e Bolger si mettono in relazione

Shaun Richards (ed.),  
*The Cambridge Companion to Twentieth Century Irish Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 287, ISBN 0521008735

Giovanna Tallone

con i modelli e le problematiche di identità nazionale che sopravvivono nel teatro contemporaneo, forse anche solo per essere messi in dubbio e demoliti. A questo proposito l'immagine dell'Irlanda rurale del primo Abbey Theatre riemerge "in negativo" come un'immagine non di continuità ma di sovversione, in *The Communication Cord* di Friel, *The Cripple of Inishmaan* di McDonagh, *Disco Pigs* di Enda Walshe, e con il realismo della periferia nord di Dublino di Dermot Bolger.

I diciannove saggi vengono presentati seguendo lo svolgimento cronologico del Novecento. Un primo gruppo ruota attorno alla nascita e allo sviluppo del movimento drammatico irlandese, dal melodramma di fine Ottocento ai grandi protagonisti del Literary Revival. Steven Watt ripercorre gli anni che precedono lo Irish Literary Theatre ed il ruolo del melodramma nei teatri di Dublino. Destinatario dell'opera di Dion Boucicault, James W. Whitebread e Hubert O'Grady è il pubblico della "working class", che frequenta il Theatre Royal, il Gaiety ed il Queen's Royal Theatre. Le convenzioni del melodramma e l'uso di stereotipi come lo "stage Irishman", il contadino o l'informatore hanno influenzato il dramma moderno, tanto che forme di continuità tra i due emergono anche nel teatro contemporaneo: Stewart Parker "riscrive" Boucicault in *Heavenly Bodies* e Brian Friel in *The Communication Cord* e *Translations* si serve di personaggi comici da melodramma.

La scelta di Yeats, Lady Gregory ed Edward Martyn, di allontanarsi da un teatro che a loro parere non è altro che una rappresentazione deformata dell'Irlanda si spiega anche nel quadro di un contesto sociale in cui il teatro è rivolto prevalentemente alle classi più basse. Adrian Frazer presenta l'ideologia

dello Abbey Theatre alla luce dell'ambigua posizione di quegli appartenenti alla "Ascendancy" che condividono alcuni aspetti "rivoluzionari". L'ideologia per così dire elitaria dello Abbey Theatre si riscontra nella volontà di esaltare l'Irlanda in senso positivo producendo opere che in nessun modo potessero offendere il Paese (i taufferugli del *Playboy* di Synge sono rivelatori a questo proposito), ma ponendo anche regole di comportamento per il pubblico, al quale si richiede quel perfetto silenzio che non esiste invece nei teatri popolari.

Joep Leerssen, James Pethica e Mary C. King si occupano delle tre grandi figure dello Abbey Theatre, William Butler Yeats, Lady Gregory e John Millington Synge. Leerssen inserisce la produzione teatrale di Yeats nel contesto europeo, mettendo in evidenza l'influenza del teatro essenziale di Ibsen sul simbolismo di Yeats. Il suo nazionalismo, sovversivo da un lato, conservatore dall'altro, ha la stessa ambiguità del suo teatro, nazionale e letterario, in cui trovano spazio la propaganda populista ed un gusto cosmopolita ed elitario. È un tentativo di affrancare la cultura irlandese "by way of globalization" (p. 59).

James Pethica prende in esame il doppio ruolo svolto da Lady Gregory, al tempo stesso sostenitrice e amministratrice dello Abbey Theatre, ma anche autrice di talento che mette le proprie capacità pratiche e creative al servizio della nuova impresa nata dall'entusiasmo di Yeats e Martyn. In una prospettiva cronologica Pethica ricostruisce la storia legale e finanziaria dello Abbey Theatre che si intreccia con il crescente coinvolgimento di Lady Gregory nel processo creativo. Fa inoltre luce sulla tensione ideologica del ruolo di nazionalista di Lady Gregory e sul *fil rouge* del nazionalismo anche nelle opere a carattere comico, a cominciare da *The Rising of the Moon*.

L'esperta di John Millington Synge, Mary C. King, vede l'autore come un segno di contraddizione, più vicino al modernismo che al nazionalismo. La sua formazione cosmopolita contrasta apparentemente con il suo ritiro su Inish Maan, dove egli trova una rispondenza ai propri studi di Nietzsche e de Jubainville.

Con il saggio di Richard Allen Cave l'attenzione si sposta da singoli autori a problematiche di rappresentazione e produzione. Cave recupera la dinamica tra reale e

ideale individuata in Lady Gregory e applica questi parametri alle scelte di scenografia e ambientazione dello Abbey Theatre, in tensione tra dettami ideologici e ristrettezze economiche, cui si accompagnano le limitazioni dello spazio scenico. Cave privilegia l'elemento della soglia nelle opere di Yeats, Synge e O'Casey, in Yeats apertura e contatto con uno spazio altro, in Synge, ad esempio in *Riders to the Sea*, elemento realistico che apre uno squarcio sulle inquietudini interiori, in O'Casey elemento di ispirazione espressionista, in particolare in *The Plough and the Stars*.

L'interesse recente per l'aspetto irlandese di Oscar Wilde viene approfondito da Neil Sammels nell'analisi delle opere teatrali principali. Queste suggeriscono che per Wilde l'essere irlandese o inglese sono modi di essere che rimangono in superficie e che non nascondono una profondità di identità nazionale.

Il rapporto complesso Irlanda-Inghilterra che emerge in *John Bull's Other Island* di George Bernard Shaw è rivelatore per Geraoid O'Flaherty delle domande che Shaw si pone su vari aspetti della spinta nazionalista. Il nazionalismo, per Shaw, rimane fine a se stesso se non viene finalizzato a quello che egli considera il vero obiettivo, il socialismo internazionale.

La trilogia dublinese di Sean O'Casey è oggetto del saggio di Ronan McDonald. Come nel caso di Shaw, troviamo un'ambiguità di fondo nel socialismo di O'Casey e nell'atteggiamento sostanzialmente apolitico che emerge nei drammi della trilogia, in cui la politica viene vista nel suo aspetto distruttivo. McDonald vede la costruzione dei drammi basata sulla tensione tra illusione e disillusione, motivi che tendono a prevaricare l'uno sull'altro soprattutto in *The Shadow of a Gunman*.

Il saggio di Cathy Leehy funge da spartiacque nel *Companion*, poiché emerge un legame ideale tra il teatro degli anni trenta di Teresa Devey e la drammaturgia degli anni Novanta di Marina Carr. Entrambe cercano di negoziare la rappresentazione della donna nel teatro ed entrambe, sostiene Leehy, varcano i confini che racchiudono, o rinchiodano, l'esperienza femminile. In *A Disciple* e *Katie Roche*, Teresa Devey riflette e al tempo stesso sfida le ortodossie dell'Irlanda del suo tempo creando in Ellie e Katie due figure che lottano per la

sopravvivenza in un ambiente di repressione. Questo senso di morte in vita caratterizza cinquanta anni più tardi la drammaturgia di Marina Carr, che in *Portia Coughlan* e *By The Bog of Cats* fonde in un tutt'uno paesaggio e fantasmi del passato, in un desiderio di unità dell'essere. In tempi diversi, Devey e Carr danno voce alla metafora del limbo in cui si colloca il femminile e portano così il pubblico nel mondo dell'esilio.

E uno dei grandi esiliati, Samuel Beckett, è protagonista, secondo John Harrington, di una "controtraddizione". L'autore mette in evidenza la fioritura di alternative alla tradizione del teatro nazionale, tra cui il Gate di MacLiammoir, teso a rappresentare i classici del repertorio internazionale e così a guardare oltre i confini dell'isola. Prendendo come esempio *Waiting for Godot*, Beckett è asettico nella rappresentazione di ambienti e situazioni. Tuttavia, lo studio di Harrington identifica la controtraddizione di Beckett nella graduale eliminazione di elementi specifici del contesto irlandese. Gli esempi vanno dal brano musicale "When Irish Eyes Arte Smiling" originariamente previsto per *Happy Days*, al titolo originario di *Krapp's Last Tape*, *Magee Monologue*. La riduzione al minimo dell'elemento irlandese è un modo per ridurre al minimo l'elemento personale, culturale e nazionale che rischierebbe di offuscare l'universalità essenziale dei drammi.

I saggi successivi affrontano tre punti chiave del teatro contemporaneo, Brian Friel, la Field Day Theatre Company, e Tom Murphy.

Helen Lojek prende in esame un elemento portante della drammaturgia di Brian Friel, il senso del luogo, distillato nella quintessenza della piccola città e del paesaggio rurale rappresentato dall'immaginario villaggio di Ballybeg. La città di Derry in *The Freedom of the City*, una piccola isola in *The Gentle Island* e *Wonderful Tennessee*, Dublino in *Volunteers*, sono allomorfi dello stesso spazio. Lo spazio scenico stesso è oggetto di studio, dal triplice spazio interno di *Philadelphia* (cucina-spazio pubblico, camera da letto spazio privato, e uno spazio fluido) allo spazio esterno che in *Dancing at Lughnasa* invade lo spazio interno. Il potere del luogo nella produzione di Friel negli anni Ottanta è segnato dal legame forte con un contesto di dolore. Il luogo è qualcosa da lasciare, abbandonare o a cui ritor-

nare in modo drammatico.

La problematicità del luogo emerge in modo obliquo nello studio di Marilyn Richtarik, poiché è impensabile separare l'attività di Field Day dalla città di Derry e dalle tournée in Irlanda. Richtarik mette in luce le origini e lo sviluppo della Field Day Theatre Company, passando in rassegna le prime dodici produzioni, da *Translations* di Friel (1980) a *The Madame MacAdam Travelling Theatre* di Thomas Kilroy (1991) soffermandosi sulle problematiche di carattere pratico che hanno paradossalmente contribuito a rendere Field Day un'esperienza unica nel suo genere. Problemi di sovvenzioni, di fondi, della mancanza di continuità di una compagnia stabile sono l'altra faccia della medaglia di un momento di riconciliazione nella cultura delle due Irlande, con la produzione di un gruppo di drammi eclettici che sfuggono alla pura propaganda e ad ogni categorizzazione.

La dislocazione e la problematicità del luogo, inteso come luogo d'origine e spazio scenico, ritorna nel saggio di Nicholas Grene su Tom Murphy. La presenza di località specifiche, dalla Birmingham di *A Whistle in the Dark* all'Irlanda rurale di *On the Outside* si alterna con un'ambientazione non specificata, indeterminata in *The Morning After Optimism*. Questo spostamento verso l'indefinito accompagna il graduale consolidarsi nei drammi di Murphy di una drammaturgia accentrata su personaggi che in modi diversi hanno subito una qualche perdita. Tale senso di perdita sottende il bisogno di trascendenza, da *The Sanctuary Lamp* a *Conversation on a Homecoming*; questa può essere la trascendenza dell'opera lirica in *The Gigli Concert* o dell'arte della narrazione popolare in *Bailegangaire*.

Gli ultimi tre saggi sono provocatori nei temi che affrontano. Claire Gleitman discute la presenza del dramma storico nel teatro contemporaneo, non tanto per ribadire il fascino o l'ossessione della Storia, ma per esaminare il modo in cui il passato storico è ricordato, trasmesso e utilizzato. Gli esempi di *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme* di Frank McGuinness e *The Stewart of Christendom* di Sebastain Barry, offrono uno spunto interessante per riproporre il tema del disordine implicito nella trasmissione della Storia.

Una prospettiva storica è alla

base del saggio di Lionel Pilkington sul rapporto tra la nascita e lo sviluppo dello Abbey Theatre, e le implicazioni delle sovvenzioni da parte dello stato di un teatro che a tutt'oggi è considerato teatro nazionale.

La reinterpretazione del passato e di opere del passato nell'Irlanda contemporanea è presa in esame nel confronto tra *The Wood of the Whispering* (1953) di M.J.

Molloy e *The Lament for Arthur Cleary* (1985) di Dermot Bolger che Vic Merriman vede indissolubilmente legate.

Conclude la raccolta una riflessione sul revival di Brian Singleton sul *Revival*, opportunamente intitolata "Revival Revisited". Singleton affronta l'effetto del boom economico sulla cultura teatrale esaminando la produzione spesso sperimentale degli anni

Novanta di classici del Literary Revival, da *The Plough and the Stars* di O'Casey al ciclo di Cuchulain di Yeats.

In questo modo si chiude una sorta di cerchio ideale, iniziato con gli ampi saggi sul Revival. Il percorso dell'analisi del *Cambridge Companion* è ricco e sfaccettato e tocca i molteplici aspetti di una realtà che nel suo fermento creativo rimane in costante divenire. ■

È necessaria una premessa alla recensione dell'edizione italiana di questo eccellente romanzo di Colm Tóibín. Dal momento che nei paesi di lingua inglese "maestro" in italiano (e spesso con la maiuscola) viene chiamato il grande artista, non si comprende la logica di lasciare il titolo inglese *The Master* invece dell'italiano *Il Maestro*, che certo sarebbe stato apprezzato dall'americano "italianato" Henry James, al centro di questo romanzo. Forse che oggi l'anglomania di facciata impedisce persino di utilizzare un termine così nobile e consolidato nel mondo delle arti? La prassi di lasciare nell'edizione italiana il titolo inglese, oramai invalsa anche nel cinema, dove però non si rinuncia poi al doppiaggio dei dialoghi, risulta al nostro orecchio provinciale e segno di pigrizia mentale da parte del traduttore. Intermittente e capricciosa è la scelta di tradurre o meno titoli di opere di letteratura inglese che compaiono nel romanzo. D'altra parte Maurizio Bartocci non sembra sempre all'altezza del suo compito, come quando rende esattamente al contrario il senso della frase "He had failed, he realized, to take the measure of the flat foot of the public." (p. 28).

Tornando a *The Master*, il romanzo prende le mosse dalla fase più buia e drammatica della vita di Henry James, fase di cui il fiasco del dramma *Guy Domville* nel gennaio del 1895 segnò, come ha detto Tóibín, "un drammatico inizio." "Quel fallimento fu un momento pubblico," prosegue l'autore in un'intervista apparsa su *L'Espresso*, "mentre gran parte del libro è intimo e privato." Non aver saputo valutare appieno la goffaggine, la volgarità del pubblico del teatro, che aveva tributato onori al "rozzo e maldestro" Wilde di *Un marito ideale*, lo condannerà a scrivere solo per un limitato numero di lettori, che

Colm Tóibín, *The Master*, London, Picador, 2004, pp. 359, ISBN 0330485660; *The Master*, trad. it. Maurizio Bartocci, Roma, Fazi Editore, 2004, pp. 365, ISBN 8881125803

Carla de Petris

non gli daranno mai la popolarità e la gloria desiderate.

Facendo ricorso alle fonti più attendibili, le biografie di Leon Edel e di Frank Kaplan e le innumerevoli lettere, Tóibín ricostruisce il periodo che va dal 1895 al 1899. Si potrebbe definire un "memory work", perché in esso giocano un ruolo fondamentale la memoria e il ritorno del passato, attraverso il ricorso veramente magistrale al flash back.

Sono i cinque anni che preparano la seconda stagione delle grandi opere di Henry James, da *Il giro di vite*, a *La bestia nella giungla*, da *Le ali della colomba* a *La coppa d'oro*.

Sono gli stessi anni del processo e della condanna di Oscar Wilde, che James segue con ansioso e malcelato interesse nei resoconti dell'amico Edmund Gosse.

Sono anche gli anni dei viaggi a Parigi, Firenze, Venezia e Roma, dei rapporti ambigui, segnati dall'attrazione e dalla fuga, con la sorella Alice, con la cugina Minny Temple e con l'amica e scrittrice Constance Fenimore Woolson cui è dedicato uno struggente capitolo. Tre donne, certo tre muse, le cui morti – specie il suicidio di Constance a Venezia – sembrano provvidenziali suggelli del suo egoistico straniamento dalla vita, che arriva a fargli balenare in mente l'orribile constatazione che Minny gli sarebbe stata "più utile da morta che da viva." Toibin

ci fa comprendere come non ci sia alcun senso di colpa nella manipolazione della realtà fattuale da parte dell'artista, bensì solo la coscienza che la solitudine, il ritrarsi dall'altro per osservarlo con maggiore precisione, sia la sua perenne condanna e salvezza: "negli anni che adesso gli si prospettavano in un'antica dimora nella quale si sarebbe presto trasferito... carico di speranza, ma anche colmo di un infausto presagio che non riusciva a cancellare... Adesso c'era silenzio, nemmeno un suono nella casa, se non quello, simile a un grido indistinto e lontano, della sua sconfinata solitudine; e la sua memoria che diventava dolore, il passato che tornava a lui con il braccio teso in cerca di consolazione."

Dopo il disastro di *Guy Domville*, James si rifugia in Irlanda, dove conta di trovare ospitalità e comprensione nell'élite inglese al potere nell'isola. "Tuttavia, lo squallore dell'Irlanda arrivava a lambire i cancelli del Castello, suscitando in Henry sconforto e tormento." Anche questa fuga gli riserva una seconda dolorosa presa d'atto: Lady Wolseley, che credeva sua amica, per puro snobismo tutto britannico, lascia che si mettano in ridicolo di fronte a tutti le sue umili origini irlandesi. Oltre all'oltraggio, Henry è colpito dalla propria inadeguatezza: "[Una delle signore inglesi] brillava di soddisfazione. Quanto avrebbe voluto che sua sorella Alice, morta ormai da tre anni, fosse lì per sbaragliarla." Il tema irlandese torna verso la fine, durante una visita a Rye del celebre fratello William e di sua moglie. Le forti simpatie filo-irlandesi di William cozzano con il convinto imperialismo della solita lady che invoca a sostegno della sua tesi l'opinione, da lei platealmente fraintesa, di un'altra famosa anglo-irlandese, Lady Augusta Gregory. Henry è ancora una volta testimone



silenzioso e inerme.

Frustrazione, bisogno e negazione di qualsiasi legame che lo coinvolga emotivamente, senso di colpa e penosa presa di coscienza delle proprie inconfessate e inconfessabili pulsioni – tutto ciò rende indimenticabile il James di Tóibín, che proprio alla maniera di James usa acume introspettivo e ironia nel delineare l'uomo e l'artista. Veramente maestro della propria arte, l'irlandese evita ogni tentativo di riprodurre lo stile di scrittura jamesiano, il fraseggio lungo ed estenuante. La lingua di Toibin è però jamesianamente affilata e precisa.

Sarà durante il soggiorno dublinese che James si sentirà attratto e stranamente compreso da Hammond, l'attendente irlandese messogli a disposizione dalla sua ospite. Affiora così e si coagula nel ricordo di tre incontri l'omosessualità o, meglio, il panico dell'omosessualità che paralizza l'ormai maturo puritano: l'appuntamento mancato venti anni prima con Paul Joukowsky a Parigi ("Il paragone più accurato che riuscì a trovare fu quello con un viaggio in mare, ..., un interludio sospeso fra due paesi...consapevole che un passo sarebbe stato un passo nell'impossibile, nell'immenso ignoto"); la notte insonne passata in uno stretto e scomodo letto accanto al corpo nudo di un ignaro Oliver Wendell Holmes durante una vacanza nel New England e infine l'incontro a Roma con il giovane scultore americano d'origine norvegese Hendrik Andersen. L'attesa dell' "amato ragazzo" per una breve visita a 'Lamb House' è vissuta come l'arrivo di un amante: "nell'atmosfera estiva, osservava la gente, a caso, domandandosi se quelle persone avessero mai fatto esperienza di un desiderio tanto tenero, di un simile rapimento dell'anima." Tutto però si riduce ad immaginare il giovane ospite nudo nel suo letto al piano di sopra.

Lo scrittore irlandese Colm Tóibín non è nuovo a rivisitazioni di personaggi storici.

Nel 2002 con *Lady Gregory's Toothbrush* (The Lilliput Press, Dublin) ci ha dato un ritratto originale e anti-retorico della "lady in nero", conosciuta finora solo come amica, consigliera e sodale di Yeats nella creazione dell'Abbey Theatre, il teatro nazionale irlandese. Tóibín ne rivela un'inaspettata carica di umanità e di autonomia artistica attraverso l'uso abilissimo delle

fonti, in specie dei suoi carteggi privati – lettere, diari e altro, conservati nella Berg Collection di New York. La lunga "sfortuna" di questa autrice, mai pienamente entrata nel pantheon letterario irlandese, è dovuta, secondo Tóibín, al fatto che appartenesse a quella classe anglo-irlandese a stento tollerata in Irlanda dopo la conquista dell'indipendenza dalla Gran Bretagna, e che di quella classe condividesse i valori e il coraggio accanto ai vezzi snobistici.

Più di recente, nell'agosto del 2004 e nell'ambito delle celebrazioni per il centenario dell'Abbey Theatre, Tóibín ha presentato al Peacock Theatre di Dublino la sua prima opera teatrale, *Beauty in a Broken Place*, che ruota intorno a Sean O'Casey il quale rievoca, voce narrante e protagonista al tempo stesso, persone e avvenimenti che nel 1926 portarono ai tumulti scoppiati la sera della prima del suo controverso dramma *The Plough and the Stars* in cui provocatoriamente i valori umani universali hanno il sopravvento su quelli patriottici della rivoluzione anti-inglese.

E' significativo ricordare che Toibin ha esordito come giornalista alla direzione del mensile *Magill*, infatti le sue rivisitazioni storiche hanno sempre qualità proprie del grande giornalismo, l'accuratezza della documentazione e la capacità di contrastare e mettere a scacco con i fatti la memoria collettiva spesso costruita *ad hoc* dalle lobbies del potere sia esso politico che culturale. Lo scrittore irlandese è originale e provocatorio sempre. Nel febbraio 2005, ad esempio, intervenuto alla Casa delle Letterature di Roma alla manifestazione "TransEuropa Express. Gli scrittori della nuova Europa" ha paragonato l'Irlanda del 1973, quando il paese entrò nel Mercato Comune, alla Turchia di oggi che ambisce ad entrare nell'Unione Europea.

Il costante interesse di Tóibín per la rilettura del passato rintracciato nel presente è testimoniato da numerose altre sue opere – l'eccellente "Emmet and the historians", saggio-recensione del Borges di "Tema del traditore e dell'eroe", apparso sul *Dublin Review* (12, Autumn 2003) o anche l'ambiguamente autobiografico *The Sign of the Cross: Travels in Catholic Europe* (Jonathan Cape, London, 1994) e i più espliciti saggi sull'esperienza omosessuale *Amore in un tempo oscuro. Vite gay da Wilde ad Almodovar* (Fazi, 2003), il cui capitolo introduttivo è

incentrato su Henry James come esempio negativo di non accettazione della propria sessualità, le cui conseguenze sono ben manifeste nel racconto *La bestia nella giungla* che rivela "l'aspetto più terribile della vita solitaria di James, quello della assoluta freddezza."

Dalla sua esperienza di giornalista Tóibín ha riconosciuto di aver appreso "la chiarezza e la consapevolezza verso il lettore. Quando stavo scrivendo il mio romanzo *Sud* (Fazi, 1999), passavo tutto il tempo a correggere le bozze del giornale, a verificare le fonti, a 'parlare e bere di politica', perciò per contrasto quel romanzo è il più poetico e sperimentale dei miei. In esso è tutta la mia esperienza onirica, in un certo senso la mia vita vera." Questa è una prima prova dell'attenzione che l'irlandese ha per il contrasto tra esposizione fattuale ed elaborazione artistica, tra storia e racconto.

Pertanto le opere di Tóibín, siano esse di narrativa che di teatro, costruite intorno al personaggio di uno scrittore di fama, hanno implicazioni più profonde e personali perché attraverso il sottile schermo della personalità altrà rivelano i meccanismi che portano lo stesso Tóibín alla scrittura creativa. Certamente queste opere si inseriscono in un consolidato filone di opere teatrali, cinematografiche e narrative che negli ultimi anni hanno posto al loro centro il personaggio dello scrittore illustre. Si pensi alla Woolf di Michael Cunningham in *The Hours*, al più recente J.M. Barrie del film *Neverland*, o, per rimanere in tema, all'Henry James di *Dura, la vita dello scrittore* che David Lodge ci ha dato un anno fa (Bompiani, 2004), ma il romanzo di Tóibín è al tempo stesso più suggestivo e problematico. Qui Henry James è molto di più di un personaggio, è in un certo senso il suo *alter ego*, significativamente "vicino" all'autore. Infatti Tóibín dice nell'intervista già citata: "Ci sono diversi esempi di questa prosimità: il fallimento teatrale di James ha qualcosa a che fare con la mia esperienza al Booker Prize (i romanzi *Il faro di Blackwater* e *The Master* sono stati solo finalisti rispettivamente nel 1999 e nel 2004). E' stata per me una sorta di umiliazione pubblica. E poi James che cerca e trova 'Lamb House' ha evidenti collegamenti con la ricerca e l'acquisto di questa casa in cui mi trovo ora, una casa georgiana al centro di Dublino. Ma la maggior

parte dei riferimenti, che si trovano ovunque nel libro, sono molto personali e non li voglio condividere con nessuno.” Questa reticenza rende interessante la lettura di *The Master*, perché rivela l’ambiguità su cui è stata costruita l’opera che, secondo una consolidata prassi post-modernista, utilizza ibridazioni e incontri tra generi letterari. Infatti – proprio data la prossimità che l’autore sente con il suo personaggio – si potrebbe parlare per assurdo di “biografia autobiografica”, più che di romanzo storico, di cui James dice “Dichiaro apertamente che considero il romanzo storico inquinato da una grossolanità altrettanto fatale, e se desideri una mia dichiarazione al riguardo...Sarebbero tutte ipocrisie!” In un’altra intervista Tóibín ha infatti affermato che “Il tema centrale di *The Master* è l’età. Ho compreso James quando ho capito che anche per me era iniziata la mezza età. Volevo iniziare dalla malinconica presa d’atto che gli uomini non tornano a fiorire come i fiori, dal tema delle occasioni perdute. James è stato il correlativo oggettivo di

tutto ciò, un modo per capire meglio.” Nella visione dell’irlandese le opere di James sono popolate di fantasmi, di persone perdute, di incontri mancati, di passato.

C’è in Tóibín biografo di James un riconoscersi, quasi un crogiolarsi nella prassi creativa dello scrittore americano. “I can imagine” (molto più determinato dell’italiano “Potevo immaginare”) è una delle frasi più ricorrenti attribuite a James. Allo stesso modo Tóibín immagina pensieri e intenzioni del Maestro, quasi condividendo con lui il delirio di onnipotenza quando, tanto per citare un esempio, questi decide di assegnare a Isabel Archer ricchezza e spasimanti necessari all’economia del romanzo *Ritratto di Signora*, doti che non ebbe la cugina Minny Temple, che di quel personaggio fu l’ispiratrice. (Henry iniziò a immaginare un’ereditiera, recentemente rimasta orfana, con tre pretendenti; una giovane donna la cui paziente intelligenza non era mai stata apprezzata dalle persone che la circondavano. Non la voleva bella come Minny in quel mese

d’agosto.”

Il fatto, però, che spesso l’autore renda il passaggio da episodi o protagonisti della vita di James a trame e personaggi delle sue opere troppo simile a una matematica equazione, costituisce anche l’aspetto meno riuscito, più semplicistico, del pur pregevole *The Master*. Tóibín sembra ridurre a mera formula l’impegnativa esortazione alla “passione costruttiva, creativa” che James rivolge (immedesimandosi – guarda caso! – nel Maestro che parla all’aspirante scrittore) a se stesso: “Voi sapete bene ciò che [l’artista] deve fare: la concentrazione, la perfezione, l’indipendenza per cui deve lottare dal momento in cui vuole che il suo lavoro sia davvero serio...Egli non ha nulla a che vedere col relativo – ha a che fare soltanto con l’assoluto. D’altronde, l’artista non ha una passione... che include tutto il resto?... “l’esercizio della quale trova tante occasioni per apparire...” “l’estensione, superiore a tutte le altre, dell’esperienza e della consapevolezza.” (H. James, *Prefazioni*, traduz. e introduz. di A. Lombardo, Cooper, 2004) ■

L’editore Trauben di Torino pubblica testi di varia natura, prevalentemente di carattere filosofico: volumi, riviste, atti di convegni, annali. Dal 1999, quasi sommessamente all’inizio, poi con sempre maggiore convinzione e autorità, ha cominciato a pubblicare traduzioni di poesia irlandese contemporanea con testo a fronte producendo, in 5 anni, ben sette titoli – quelli riportati qui sopra – ossia più di un titolo l’anno. Tutti i poeti pubblicati sono ben noti in Irlanda e sono stati oggetto di studio attento e competente da parte dei non molti specialisti italiani di letteratura irlandese; tuttavia questa collana colma un vuoto rilevante nella diffusione, nel nostro paese, di voci fra le più significative della poesia mondiale, non solo in lingua inglese, offrendone una panoramica finora equilibrata, che include poeti sia del Nord, sia del Sud dell’Isola; il che potrà non significare molto per alcuni, ma si tratta di una scelta che comunque tiene conto di un dibattito, spesso molto vivace, che ha coinvolto studiosi di varia provenienza su cosa comporti per un artista l’essere nato e vissuto (almeno dopo la partizione) nella Repubblica o nelle sei contee

Collana di poesia irlandese con testo a fronte, Trauben Edizioni, Torino - Pearse Hutchinson, *L’anima che baciò il corpo*, poesie scelte a cura di M. Cataldi, 1999, pp. 152, ISBN 8887013330; Derek Mahon, *L’ultimo re del fuoco*, poesie scelte a cura di G. Pillonca, 2000, pp. 158, ISBN 8887013799; Medbh McGuckian, *Passione per l’aria*, poesie scelte a cura di S. Vannini, 2000, pp. 142; Desmond Egan, *Carestia, - Famine*, A Sequence, 1997, a cura di D. Abbate Badin, 2001, pp. 48; Ciaran Carson, *Squarci di notizie - Breaking News*, a cura di Roberto Bertoni, 2003, pp. 140; Eiléan Ní Chuilleanáin, *Testo di seta*, poesie tradotte da Roberto Bertoni, Melita Cataldi, Riccardo Duranti e Giovanna Iorio, prefazione di R. Bertoni, postfazione di M. Cataldi, 2004, pp. 84, ISBN 8888398678; Eoghan Ó Tuairisc, *Messa dei defunti - Aifreann na Marbh*, 1964, a cura di Rosangela Barone, prefazione di Mícheál Mac Craith, grafica di Franco Ferrovicchio, 2004, pp. 130, ISBN 8888398643

Giuseppe Serpillo

dell’Ulster. Dall’elenco, ovviamente, mancano ancora molti nomi illustri: Thomas Kinsella, Eavan Boland, Nuala Ní Dhomhnaill, John Montague, Michael Hartnett, per esempio, e nessuno me ne voglia se non ne ho inclusi altri di uguale statura (l’elenco sarebbe lungo, noioso e, in fin dei conti, inutile), ma se l’editore vorrà continuare nell’iniziativa coraggiosa condotta fino a questo momento, la collana di poesia irlandese si preannuncia imponente.

I volumi, tutti dello stesso formato – in quarto – presentano una sobria copertina di una tenue color nocciola che reca l’impressione di un grappolo d’uva, il logo dell’editore (fa eccezione *Messa dei defunti* di Eoghan Ó Tuairisc, che invece riporta un’incisione a colori dell’artista Franco Ferrovicchio), e approssimativamente vengono venduti al prezzo di poco più di 10 euro, piuttosto sobrio per un volume di poesia, considerato che la maggior parte di testi della collezione supera abbondantemente le cento pagine.

Pur nella loro diversità di stile e contenuto, i poeti rappresentati si caratterizzano per un tratto che li accomuna: quello di sottoporre i

loro testi a una continua revisione dei contenuti e dello stile, per cui poesie che provengono da raccolte pubblicate in anni diversi spesso hanno timbro e struttura talmente differenziati da parere scritti da individui diversi; il che, naturalmente, è un bene per la poesia, ma può creare problemi a chi voglia selezionare le composizioni che più e meglio rappresentino questa o quella voce particolare. I molti compilatori di antologie presenti sul mercato irlandese, americano o britannico finiscono raramente con lo scegliere le stesse poesie, a parte alcune eccezioni canoniche, e ciò sembra dovuto appunto a questa caratteristica di molti poeti irlandesi contemporanei più che a un legittimo desiderio di differenziare la propria antologia rispetto a quelle degli altri. Gli studiosi-traduttori che si sono assunti il compito di selezionare le poesie da includere nella raccolta si sono trovati di fronte allo stesso dilemma, con il risultato che alcune composizioni ormai entrate nel canone sono state escluse; altre, non presenti normalmente nelle antologie, sono rientrate nella selezione. Ma il risultato è sempre straordinariamente unitario e rivela una scelta meditata e finalizzata a dare al lettore italiano non una generica antologia di testi, quanto una prospettiva, un assaggio che sia il più sapido possibile, di una sensibilità, di una voce, di una cultura.

Col primo poeta della serie, Pearse Hutchinson, si sono misurati tre traduttori: Rosangela Barone, Melita Cataldi, Marco Sanzogni. Le prime due hanno già una consuetudine di collaborazione poetica e scientifica, il che permette di non rilevare quelle fratture linguistiche e stilistiche che sono la debolezza di molti volumi a cura multipla. Marco Sanzogni, peraltro, si inserisce in questa consonanza con gradevole sensibilità, per cui questo primo volume della serie risulta inaspettatamente piuttosto equilibrato. La presentazione, appassionata, ma sempre vigile, è stata affidata a Melita Cataldi, che ha curato pure un'intervista con l'autore.

Dimensione pubblica e privata si intrecciano in molte composizioni di Hutchinson, ed è difficile non vedere in certe descrizioni di paesaggi tormentati dalla neve ("A True Story of the Civil War") o immersi in un'atmosfera di sospensione languida e sensuale, rispettivamente l'inquietudine di una Storia che

non ha lasciato scampo e la nostalgia per "quel barlume di certezza che ancora valga poter insegnare ("Malaga"). Hutchinson ha una voce forte, sia che denunci il peggior dei colonialismi, quello linguistico – "To kill a language is to kill a people" ("The Frost Is All Over") è forse il verso più dolorosamente esplicito che sia stato scritto sul dramma delle lingue tagliate –, sia che contempi con grazia delicata i gesti di un bambino o ne ascolti la musica della parola ("The Lost Garden", "Ceol"); o infine renda un omaggio intenso e commosso alla forza della parola poetica e della musica che ne è intima compagna ("Caítlín Maude"). Melita Cataldi e Rosangela Barone traducono sia dall'inglese, sia dall'irlandese. Difficile valutare, se non si conosce la lingua di partenza, quanto dell'emozione, delle immagini e del pensiero di un testo resti nella sua traduzione. Ma qui abbiamo una garanzia. Hutchinson scrive in irlandese e in inglese, lingua più accessibile a molti. L'eccellente qualità delle traduzioni dall'inglese ci permette di confidare nella buona qualità di quelle dalla lingua celtica, di accogliere il piacere estetico che esse ci danno senza eccessive perplessità.

La traduzione delle 32 poesie di Derek Mahon raccolte nel secondo volume della serie, *Il re del fuoco* è stata affidata a Roberto Bertoni e Giovanni Pillonca. La scelta non si è rivelata, purtroppo, felice. I due traduttori non hanno dialogato e non sembra esserci una consuetudine precedente di lavoro o studio comune, come avviene per Melita Cataldi e Rosangela Barone. Inoltre Bertoni e Pillonca sono separati da una diversa sensibilità linguistica, che rende sostanzialmente piatte e talvolta arbitrarie le traduzioni del primo, che soffrono nel confronto con quelle di Pillonca, che a un maggior rispetto del testo originale unisce un più fine senso della musicalità e del ritmo della parola. Per fare qualche esempio, in "The Dawn Chorus" il gioco, l'intreccio delle rime si perde del tutto e i versi sono lunghissimi a paragone di quelli dell'originale; in "Global Village", continue, fastidiose inversioni danno un andamento perifrastico e parentetico non presente nell'originale; in "Smoke", "blue in the face" viene tradotto con "blu (di tristezza)", in cui non si capisce che funzione svolga la parentesi; in "A Bangor Requiem", aggiunge e toglie parole senza ottenere alcun risulta-

to estetico che giustifichi l'operazione: p.e., "the sunburst ideogram on door and gate" viene tradotto "un ornamento / con l'ideogramma a forma di sole". C'era bisogno di spiegare che si trattava di un ornamento? La sineddoche non è prevista nel linguaggio poetico? Oppure, più avanti, i "twisted ministers" diventano i "perversi ministri (di Dio), in cui la parentesi dà l'impressione come di un ripensamento. Le due introduzioni, affidate agli stessi traduttori, offrono un'ampia panoramica delle tematiche più frequentate da Mahon, mentre sono quasi assenti le note esplicative a singoli versi, locuzioni o parole, che sarebbero utili a chiarire le molte allusioni presenti nell'opera di Mahon. Il volume comprende anche 5 pagine di bibliografia aggiornata al 1999, ossia al momento in cui il volume andava in stampa.

La poesia di Medbh McGuckian può piacere o non piacere, le accuse di ermetismo che le sono state mosse da più parti non sono del tutto infondate, ma bastano alcuni versi, la concentrazione emozionale di certe singole composizioni, il senso oscuro e misterioso di altre a garantire la qualità di una voce che si ode forte e chiara anche quando non si comprende il senso di ogni parola. Simona Vannini ha affrontato il non semplice compito di trasferire in lingua italiana questo mondo complesso e intimo, ambigualmente simbolico, ma anche impenetrabilmente linguistica della poetessa, resa tale da un'irrita concentrazione semantica e da continui stravolgimenti sintattico-grammaticali. Lo ha fatto con attenzione e competenza, talché la qualità della traduzione risulta mediamente alta e, a differenza di quanto avviene in antologie affidate a diversi traduttori, unitaria e coerente. Più discutibile l'introduzione, dove Vannini non dà soltanto conto del mondo poetico e delle tematiche ricorrenti di McGuckian, del suo stile e del suo percorso artistico ma, nel pur generoso tentativo di facilitare la lettura e la comprensione al lettore, giunge a isolare singole poesie per darne un'interpretazione che risulta quasi sempre riduttiva e talvolta arbitraria, come accade per esempio per due delle più complesse poesie della raccolta: "Dovecote" e "Venus and the Rain". Nel primo caso vengono elencate alcune immagini cui sono meccanicamente attribuiti corrispondenti valori simbolici ("Le colombe rappresentano le vittime

sacrificali... il kimono rivela le loro nudità... L'arco è il simbolo del corpo femminile... Il doppio arco rappresenta gli opposti: Inghilterra/Irlanda, Nord/Sud, ecc."); nel secondo caso, il tentativo di dare comunque un senso compiuto e unitario a una poesia, che appare chiusa all'interno di un simbolismo in gran parte privato, di cui nessuno possiede la chiave se non il poeta stesso, risulta alla fine altrettanto oscuro e frammentario della poesia stessa, in più togliendo a quest'ultima le possibilità di comunicare col lettore per semplice empatia. Completano il volume un'intervista con la poetessa, in cui la medesima viene sollecitata a dare la sua interpretazione di alcune poesie particolarmente complesse, quali "Elegy for an Irish Speaker", "Captain Lavander", "The Spirit Dolls", "Good Friday 1955" e "Shannon's Recovery", e una sostanziosa bibliografia. L'intervista è interessante perché la poetessa volenterosamente offre tutte quelle informazioni esterne, o alcune delle motivazioni che la indussero a scrivere questa o quella poesia, che certamente forniscono alcuni spunti di riflessione in più al lettore. Quando si chiede alla poetessa di spiegare cosa significhi una poesia, però, il risultato è scontato: il poeta non vuole e non sa interpretare la propria poesia meglio di un critico esterno: la scrive! E' come chiedere a uno che vi abbia raccontato una barzelletta di spiegarvela poi per benino.

La poesia di Desmond Egan è solo in apparenza semplice, ispirata com'è ai ritmi della parola parlata, di cui riproduce le pause, i ripensamenti, le incertezze, i picchi e le cadute; ma è proprio questa caratteristica che crea i maggiori problemi nel momento della traduzione. Ciò che diventa immediatamente comprensibile all'ascolto durante le *performance* di cui Egan si diletta particolarmente, sfugge spesso alla lettura silenziosa, e l'ambiguità di certe scelte lessicali, che rimanda alla compresenza di stati d'animo diversi e spesso conflittuali fra pubblico e privato, o semplicemente segue il piacere di un suono a dispetto degli effetti che questo potrebbe avere sul significato più specifico della parola nel contesto, la si scopre spesso troppo tardi, quando la traduzione è completata e data alle stampe o, scoperta per tempo, richiederebbe tante contorsioni nella lingua d'arrivo che la si lascia correre. Detto questo, la tra-

duzione che Donatella Badin propone è attenta e gradevole, se di gradevolezza si può parlare per una sequenza poetica come questa, che rintraccia i segni della Grande Carestia della metà dell'Ottocento non solo nel paesaggio dell'Irlanda di oggi, nei villaggi americani percorsi dai flussi di immigrazione di "quelli che ce l'hanno fatta", ma soprattutto nell'inconscio individuale e collettivo di un intero popolo che ancora porta "nel sangue una tristezza / uno sguardo un accento un portamento / un certo ritmo amaro un'ombra ferita". La sequenza, a parer mio, non è una delle cose migliori di Egan, che rischia a ogni momento di scivolare nel patetico e nell'autocommiserazione, ma alcune delle liriche sono intense, concentrate e asciutte, e almeno per quelle valeva la pena di proporla al pubblico italiano. La traduzione di Donatella Badin non è migliorativa dell'originale e certe cadute di stile e di dizione di Egan lasciano un segno anche sulla versione italiana, per cui in fondo si tratta di serietà professionale, dopotutto. Qualche nota per segnalare la gravidanza semantica del testo inglese, quando non era possibile renderla in italiano, sarebbe stata utile. Un buon apparato di note non manca invece nella sua introduzione, veramente bella, e nei cenni bio-bibliografici di Desmond Egan in appendice. Il volume è arricchito dalla riproduzione di quattro disegni di James McKenna, un intenso artista locale da poco scomparso, che figuravano anche nell'edizione originale.

Invece di darci un'antologia della poesia di Ciaran Carson, Bertoni sceglie di tradurre un poemetto, *Breaking News*, pubblicato nel 2003, in cui il poeta nordirlandese si allontana in parte, sia nella forma, sia nei contenuti, dalla sua opera precedente. In tutta la prima parte, per esempio, Carson offre una serie di composizioni in versi brevissimi, che sono l'esatto contrario del verso whitmaniano che caratterizza tanta della sua poesia precedente, versi lunghi che tuttavia ricompaiono nella seconda parte. E' un'opera crudele, violenta, in cui il tragico e il beffardo si accostano, si mescolano, si separano in una visione dell'umanità combattente (il poemetto ripercorre alcuni episodi della Guerra di Crimea, ma non è soltanto questo) attraversata da orrori fisici e metafisici: non bisogna dimenticare che Carson aveva appena terminato di tradurre

*l'Inferno* di Dante. Come accennato sopra, la scelta è comunque un atto critico, che Bertoni peraltro giustifica in una sobria introduzione. Molto discutibile, invece, la traduzione, che presenta alcune arbitrarie presenti già nel volume di Mahon, dove però finivano per apparire come forme alternative o sperimentali rispetto alla più robusta e scorrevole traduzione di Pillonca. Carson ha una versificazione molto abile: pare prosa, ma non lo è mai: schemi rimici diversi anche all'interno della stessa composizione, cambiamenti di ritmo, punteggiatura. Quasi tutto si perde nella traduzione, ma questo è in fondo quasi inevitabile: la traduzione in rima spesso tradisce più di quella che l'ignora. Ma se si sceglie di non tradurre le rime, con qualcosa bisogna sostituirle: con un ritmo, che regga lo svolgersi delle immagini, l'emozione, la tensione di un racconto, di una descrizione. Ciò accade, naturalmente – Bertoni non è affatto uno sproveduto – ma con troppa frequenza si ha la sensazione che spesso abbia lasciato correre, accontentandosi di avere comunque trasferito il senso del verso. Se si legge "Varna", per esempio, direttamente nella traduzione italiana, si ha la sensazione che Carson abbia furbescamente trascritto qualche bollettino di guerra e dato una parvenza di poesia al tutto trascrivendolo in quartine. Se si controlla il testo inglese, però, si percepisce una tensione interna, un brusio, un crescendo che si appoggia su rime che variano quasi a ogni quartina, o scompaiono e riappaiono, sprofondano in rime interne, o su allitterazioni, cambiamenti di ritmo e di tono, in cui tragedia e beffarda ironia si mescolano in un insieme sconvolgente. Ma ancora, parlare di "sampietrini" per "pavingstones" ("The Forgotten City", "La città dimenticata") significa decontestualizzare e falsare il senso di un'immagine; così come non mi sembra una scelta felice inserire la spiegazione di un termine all'interno della traduzione, come quando rende "from a piece of / the Tupperware / lunchbox [...] ("Fragment") "da un pezzo del contenitore / di plastica di marca Tupperware / per il pranzo [...]". Meglio una nota!

Uno dei volumi più brevi dell'intera raccolta fino a questo momento, "Testo di seta", che contiene 21 poesie di Eiléan Ní Chuilleanáin, è pure uno dei più interessanti da leggere, e rileggere. Tutto vi sembra

equilibratamente disposto: la scelta delle poesie, la loro distribuzione su quattro traduttori, la breve introduzione di carattere generale di Roberto Bertoni e la più lunga e dettagliata postfazione di Melita Cataldi. Affidare la traduzione di uno stesso poeta a diversi traduttori, e pubblicarne i risultati in un unico volume comporta dei rischi: i cambiamenti inevitabili di ritmo, le diverse scelte lessicali, la maggiore o minore capacità di entrare in consonanza con la poetica dell'autore e quindi di cogliere le sfumature dei suoi messaggi e la complessità delle sue immagini, possono creare squilibri notevoli fra le varie parti del libro e confondere le idee al lettore, soprattutto quello che non conosce il poeta nella sua lingua originale. Ma qui tutto sembra reggersi miracolosamente in equilibrio. Tutti i traduttori sembrano essere entrati in consonanza con Eiléan Ní Chuilleanáin, con questa straordinaria poetessa che sa fondere in pochi versi mito e quotidianità, impegno sociale e ricerca di una dimensione religiosa autentica che giustifichi le tante insensatezze della vita, devozione alla parola poetica e a quelle figure, spesso femminili e liminari, che alla parola hanno conferito il valore magico della evocazione/creazione. Alcune scelte lessicali, che spesso fanno la differenza fra una buona traduzione e una banale, sono veramente felici, come la scelta di Roberto Bertoni di rendere con "nebbia fine" il più banale "mist" ("Bessboro"); il "vuoto chiostrante" ("cloistering blank") di Riccardo Duranti che traduce benissimo tutta la poesia in cui il sintagma è contenuto, "The Cloister of Bones"; il verso quasi pascoliano di Giovanna Iorio che scrive, di una nave ormeggiata, "che dondola e sbatte e picchia col vento" ("Swaying and tugging and flapping with the wind" – "River

with Boats"); e sarebbe un peccato isolare una singola parola o una locuzione dai versi ben costruiti di Melita Cataldi, che, come dichiara nella postfazione, ha scelto le poesie per la ragione forse più valida e reale per un traduttore: quella di esserle rimaste in testa "non per qualche ragione precisa". Le sue traduzioni di "Hair" e di "Anchoress" hanno la stessa intensità del testo originale, che a sua volta rimanda a quei modelli di lucida percezione della perfezione di un momento che impreziosiscono le antiche liriche irlandesi, di cui, incidentalmente, Melita Cataldi ha fornito una splendida versione alcuni anni fa.

Un discorso a parte merita l'ultimo volume della serie: *Messa dei defunti* di Eoghan Ó Tuairisc, non solo perché non si tratta di un'antologia di poesie tratte da diverse raccolte rappresentative di diversi momenti creativi di un unico autore – bensì di un poemetto che procede come una sequenza medievale e che come quella rappresenta una sorta di "pilgrim's progress" – ma anche perché è l'unica traduzione interamente dal gaelico ad opera di una delle più accreditate specialiste italiane del settore, Rosangela Barone. Per un non specialista di lingua gaelica il confronto con l'originale diviene pressoché impossibile, ma la traduttrice e studiosa non abbandona il lettore al piacere (o al dispiacere) del testo tradotto: lo accompagna per mano, verso per verso, annotando scrupolosamente ogni peculiarità lessicale, variante fonetica, forma sintattica, modulazione stilistica; rinviando ai miti, alle leggende e alla storia a cui Ó Tuairisc copiosamente allude; citando fonti letterarie – italiane, inglesi, irlandesi – e interi passi delle Scritture (Vecchio e Nuovo Testamento), oltre che i testi canonici della liturgia dei defunti di cui il poemetto è ovviamente costella-

to. Inoltre, il lettore è messo al corrente delle ragioni che l'hanno indotta a scegliere una traduzione piuttosto che un'altra, spesso con uno scavo filologico insistito e pignolo, che trasforma le note a margine in una vera e propria monografia. Rosangela Barone fornisce anche una corposa "nota introduttiva", che si aggiunge a una più contenuta prefazione di Mícheál Mac Craith, nella quale, oltre a percorrere la carriera poetica di Eugene Watters (il nome inglese di Eoghan Ó Tuairisc, con cui forse è più conosciuto ai lettori italiani), analizza anche con acume e competenza l'opera tradotta. Quest'ultima è un poema di difficile classificazione, ispirato dalla tragedia dell'esplosione nucleare che distrusse Hiroshima il 6 agosto 1945, con un bilancio di oltre 78.000 morti. Poiché il 6 agosto è anche la festa della Trasfigurazione, è intuibile come questa epifania costituisca un punto di riferimento costante dell'opera. Si sarebbe tentati di definirla un'elegia, di cui sono visibili molti tratti: ma è anche *aisling* (visione) o, per dirla con le parole stesse di Rosangela Barone, "un viaggio che è, insieme *táin* (caccia <alla verità>), *immram* (viaggio per acqua), *aisling* (visione/viaggio visionario), *peregrinatio* (nel 'cuore della tenebra' per poi risalire verso la luce), *via crucis* (passione-morte-resurrezione). Un poemetto "purgatorio", quindi profondamente umano, intriso di sofferenza e di speranza, di lancinante dolore e di riscatto. Un riscatto che passa attraverso la parola poetica, perché, come osserva ancora Barone nell'introduzione, "[s]e per Adorno, dopo Auschwitz non v'è più posto per la poesia, per Ó Tuairisc l'orrore di Hiroshima è l'estrema evidenza che la poesia è l'unica ancora di salvezza che resta all'umanità". ■

***The Inferno of Dante Alighieri, A New Translation by Ciaran Carson, London – New York, Granta Books, 2002, pp. 296***

Questa segnalazione arriva con ritardo, ma proprio per essere stata trascurata sembra ancora più necessaria. Carson con questo enorme lavoro di traduzione conferma una ammirazione irlandese contemporanea per Dante che si è affermata con la ormai famosa tra-

**SEGNALAZIONI**

duzione dell'episodio del Conte Ugolino da parte di Seamus Heaney (in *Field Work*, 1979). Carson, come Heaney, non è un italianista, e non ha affrontato l'*Inferno* attraverso conoscenze linguistiche dirette, ma neppure solo con le proprie armi poetiche. Come dichiara nella sua introduzione, infatti, ha svolto ricerche filologiche e ha letto una

certa quantità di testi di esegesi dantesca. Poi ha cercato e trovato aiuto soprattutto nelle già esistenti traduzioni in inglese della *Divina Commedia*; ne cita sette, di alto livello accademico e scientifico, tra le quali quella dei Temple Classics di J.M.Dent, con testo a fronte, e quella famosissima di Dorothy L. Sayers. La traduzione di Carson è in versi e rima, e conserva la forma della terzina dantesca. Quasi incredibilmente, il significato è solo

raramente sacrificato al verso, mentre il ritmo delle terzine inglesi di Carson risuona di echi danteschi schietti e indubbi. Una lettura attenta, accompagnata da accurati controlli, lascia stupefatti, perché Carson, che ha anche arricchito il testo di note a fine libro, quasi sempre interpreta senso e significato con finezza e conoscenza, e insieme riesce a mantenere un livello straordinariamente alto di verso, ritmo, rima e suono. Nonostante la resistenza che l'inglese, meno ricco di vocali dell'italiano, oppone a piegarsi alla terza rima, Carson, che sottolinea l'elemento demotico della *Commedia* e il suo ritmo accattivante a livello popolare, offre una traduzione di inaspettato fascino e grande interesse.

FRANCESCA ROMANA PACI

**Roddy Doyle, *Oh, Play That Thing*, London, Jonathan Cape, 2004, pp. 376**

Questo nuovo romanzo è il secondo del progetto di una trilogia, *The Last Roundup*, il cui primo volume è *A Star Called Henry*, pubblicato nel 1999, mentre il terzo non è ancora concluso. Tra queste due prime parti della trilogia Doyle ha inserito la stesura e la pubblicazione di *Rory and Ita*, il racconto della vita dei suoi genitori, uscito nel 2003, di argomento non meno storico, e soprattutto di forte funzione stabilizzante. Nei suoi primi ormai famosi romanzi sulla periferia nord di Dublino (tra tutti si ricorda *The Commitments*, 1989) Doyle si era rivolto programmaticamente alla contemporaneità, non solo lasciando in disparte la storia, ma proprio rappresentando l'assenza della storia nel presente dopo secoli di "incubo della storia". Con il progetto della trilogia *The Last Roundup*, invece, Doyle accetta di porre la storia dell'Irlanda al centro della sua ricerca. Il protagonista della trilogia, Henry Smart, nasce nel 1902, povero e oscuro, partecipa come trascurabile pedina alla avventura del GPO nel 1916, vive, prima dell'Irish Free State, una vita fieniana difficile e costellata di errori fino a vent'anni, poi è costretto alla fuga da una situazione insostenibile e pericolosa. In *Oh, Play That Thing* ritroviamo Henry Smart, che la fuga ha portato a New York, e lo seguiamo in nuove sfide. E' l'anno 1924, Henry Smart è bello, giovane, audace e pieno di talenti. Da New York si sposta a Chicago, dove il ritmo pulsante della vita e della musica si

fondono. Incontra Louis Armstrong e la sua avventura americana prosegue su linee imprevedute e ricche di collegamenti e allusioni. Non è corretto anticipare altro, il romanzo è teso e vibrante, Henry Smart è un personaggio a tutto tondo. Nel progetto della trilogia vivrà quasi fino al 2000, attraversando l'Atlantico e un secolo di storia.

FRANCESCA ROMANA PACI

**Hugo Hamilton, *The Speckled People*, London, Fourth Estate-HarperCollins publishers, 2003, pp. 298; *Il cane che abbaia alle onde*, trad. it. Isabella Zani, Roma, Fazi, 2003, pp. 261**

Più che come romanzo, *The Speckled People* è presentato come un *memoir* dagli aspetti insoliti e commoventi che si legge appunto come un romanzo. In realtà Hugo Hamilton, poco più che cinquantenne, autore di cinque romanzi e di vari racconti (partecipa al famoso *Finbar's Hotel* inventato e curato da Dermot Bolger) è uno scrittore che non vuole affatto essere commovente, ma che possiede anzi una narrativa dai toni asciutti e talvolta aspri. Figlio di padre irlandese nazionalista, e di madre tedesca antinazista e romantica nella accezione più domestica, Hamilton cresce nella Dublino degli anni cinquanta, e questa sarebbe già una collocazione connotata; oltre a tutti gli elementi prevedibili, inclusa la povertà, c'è però l'elemento tedesco, esterno, lontano. Dublino come luogo di esilio e rimpianto di un altrove, di un passato e di una cultura in parte ignoti, è decisamente un punto di vista nuovo. La voce narrante è quella di un bambino, che vive una doppia cultura in una città che non concepisce altro esilio che il proprio, e che nel complesso non è incline a mostrare la generosità culturale che vuole per sé. In Italia, con *Il cane che abbaia alle onde*, Hamilton, che è il romanziere favorito di Joseph O'Connor, ha ricevuto nel 2003 il Premio Letterario Giuseppe Berto per la Narrativa Straniera.

FRANCESCA ROMANA PACI

**James Henry, *In viaggio con la Musa - Un viaggio a piedi da Karlsruhe a Bassano illustrato lungo il cammino*, a cura di Francesco Favaretti Camposampiero, Prefazione di Christopher Ricks, Venezia, Libreria Editrice Marco Polo, 2003, pp. 251**

I resoconti di viaggi compiuti nei secoli scorsi attraverso l'Europa e soprattutto l'Italia non sono cosa rara, anzi, ma non è consueto trovarne di peculiari come questo che ci è offerto da Favaretti Camposampiero. Il titolo originale dell'opera è *Thalia Petasata or A Foot Journey from Karlsruhe to Bassano*, pubblicato a Dresda da Meinhold & Sons nel 1859. Nelle pagine introduttive Favaretti Camposampiero, che è curatore e traduttore dell'opera, racconta del ritrovamento fortunoso del volume nella biblioteca di un amico e presenta ai lettori la figura poco nota di James Henry (1798-1876), medico, letterato, autore prolifico di opere varie, classicista studioso di Virgilio, poeta, viaggiatore irlandese, ora lentamente in via di rivalutazione. L'aspetto più curioso del resoconto di viaggio di James Henry, compiuto nel 1856, è che è scritto in versi; in realtà si tratta di un lungo poema di seimila cinquecento versi, tetrametri trocaici non rimati, adatti appunto alla narrazione. Favaretti Camposampiero li traduce in prosa, senza testo a fronte, offrendo però qualche esempio del testo originale nella parte introduttiva. E' un libro interessante e di gradevole lettura, un lavoro accurato e ben fatto, che suscita qualche curiosità: non tanto la passione di Henry per la pioggia e i temporali, che potrebbe essere, ma non è, un elemento romantico, quanto l'impressione generale che il lungo viaggio a piedi, all'aperto, sotto il cielo, si configuri nel racconto come un percorso sotto un tunnel di vetro, dove è concessa la visibilità, ma il viaggiatore è separato dal mondo, colpito da una impossibilità interiore di uscire dal tracciato mentale del viaggio. Il lettore sperimenta una impressione lieve ma persistente di claustrofobia, mentre sente ripetutamente trascinare dalle chiusure stesse della rappresentazione una sofferenza che Henry non esplicita e che forse non vuole indagare, anche se, dice lo stesso Henry nell'ultima pagina, andare "in viaggio a piedi in giro per il mondo" è forse una ricerca del "vero sé". Il tema del viaggio è un tema di ricerca, ma qualche volta anche un tema di fuga.

FRANCESCA ROMANA PACI

**Desmond O'Grady, *Esule dall'esilio - Poesie Scelte*, a cura di Giuseppe Serpillo, Torino, Trauben Edizioni, 2004, pp. 118**

Questa è una scelta raffinata

che, pur disposta cronologicamente, non mette alcuna enfasi sulle date di composizione e neppure su quelle di pubblicazione, e che propone la poesia di O'Grady appunto come nuda poesia. I testi inglesi sono accompagnati a fronte dalle traduzioni di Serpillo, che è alla sua ennesima felice esperienza di traduttore di poesia irlandese, e scava sottilmente nel significato e nel senso, armonizzando suoni e ritmi con evidente agio. O'Grady è un poeta anomalo, difficile da inserire nel panorama irlandese. Nato nel 1935 in provincia, a Limerick, lascia presto l'Irlanda per l'Italia, la Francia, l'Egitto, gli Stati Uniti, la Grecia, per ritornare recentemente in Irlanda, dove vive. Serpillo lo conosce bene come poeta e come amico, e riesce nella

*Introduzione* a fornire il ritratto di un personaggio culturale e artistico multiforme, autore di una poesia non meno variegata della sua vita. O'Grady, che è stato anche segretario di Pound, ha studiato arabo e la letteratura araba a Harvard, ha frequentato brevemente Beckett a Parigi, e lungamente Pasolini, Flaiano, Fellini, De Chirico e molti altri a Roma, è anche un traduttore di poesia italiana. Tra i poeti da lui tradotti, Cardarelli, Saba, Pavese, Quasimodo, Ungaretti, Montale, Bertolucci, Sereni, Luzi e numerosi altri; di molti poeti era anche amico personale e affettuoso. Come scrive Serpillo "Tutta la poesia di O'Grady ruota attorno a un tema fondamentale: quello del viaggio" (p. 7), un viaggio che continua da tutta la vita, geografico, materiale, fatto di

fretta e di indugio, e naturalmente anche un viaggio metaforico, viaggio della mente e viaggio della ricerca di conoscenza, viaggio della sperimentazione, e anche del rifiuto. L'inquietudine di O'Grady non si placa con il viaggio, non si placa con la sosta, e neanche con l'irlandesità ironicamente indulta dell'ultima delle poesie scelte di questa raccolta, "Farewell", "Addio", dove evoca una quotidianità gentile, fresca, e una veglia alla *Finnegans Wake*, e dove osserva: "I hope to leave enough to pay my coffin / and the pub for the guzzled gargle", ovvero "Spero di lasciare quanto basta per pagarmi la bara / e il pub, per una bevuta coi fiocchi" (p. 113).

FRANCESCA ROMANA PACI





# Malta

Sulla frastagliata mappa delle culture anglofone, la letteratura maltese in lingua inglese rimane prezioso cammeo frequentemente ignorato. Tuttavia, Francis Ebejer illumina il contesto culturale dell'isola e dischiude un universo letterario complesso e affascinante che presenta molti lati caratteristici del genere postcoloniale. Raffinato intellettuale, pittore innovativo (le sue opere sono riprodotte sia sulla copertina del volume in questione sia su quella della raccolta di racconti *For Rozina... a Husband* del 1990), autore in grado di coniugare la vocazione bilingue di Malta (il maltese e l'inglese), poliedrico nella sua produzione che spazia dal romanzo alla novella, dal teatro (ricordiamo almeno *Summer Holidays* e *Menz*) alla scrittura per la radio e la televisione, Ebejer, scomparso nel 1993, ricollega idealmente *The Maltese Baron ... and I Lucian* (uscito postumo nel 2002) a un suo altro noto romanzo, *Requiem for a Malta Fascist* (1980), per investigare ulteriormente temi e motivi già affrontati e approdare, con uno stile quasi modernista, a una sorta di memoriale che è anche testamento letterario dell'intellettuale di fronte allo scorrere inevitabile del tempo.

Costruito come struttura narrativa intradiegetica, attraverso il flusso di coscienza di Lucian il protagonista che sovrappone un incerto presente (gli anni '70) e un vivido passato segnato dall'ascesi del fascismo e dal secondo conflitto mondiale, il testo si incentra sulla lenta erosione dei rapporti umani. Lucian instaura con Mark-Antonin, il figlio – fortemente incline all'ideologia del regime di Mussolini – di un potente barone maltese e di

Francis Ebejer, *The Maltese Baron... and I Lucian*, Valletta (Malta), Midsea Books, 2002, pp. 278, ISBN 99932-39-02-X

Esterino Adami

un'aristocratica inglese, un rapporto controverso, in cui i valori dell'amicizia e della lealtà sono soventemente interrogati, o incrinati da egoistica ambiguità. Tale confusione di sentimenti oscura parzialmente anche l'amore del narratore per Katarina, la bella italiana proveniente da una famiglia fascista di Firenze. Mentre la popolazione maltese si divide fra sostenitori del governo inglese e coloro che rimangono stoltamente mesmerizzati dalla propaganda dell'Italia fascista, la vita di Lucian viene scardinata dal precipitare degli eventi. Dal punto di vista narratologico, l'accostare presente e passato nelle meditazioni del protagonista, ormai indebolito nel corpo e nello spirito, fa emergere un substrato di ricordi e sensazioni che minano il rapporto con la figlia Bianca, nata dall'unione con Katarina. L'amicizia instabile e avvelenata da antichi rancori con Mark-Antonin viene ulteriormente offuscata quando il corrotto aristocratico impone a Lucian di non rivelare alla ragazza la vera identità del padre.

Dramma della doppiezza, quindi, questo romanzo di Ebejer che dipana ventagli di dicotomie e

dilemmi, scissioni e dubbi, fra la vecchiezza e la perdita giovinezza, la fedeltà alla corona inglese e il valore intrinseco dei rapporti umani, l'appartenenza alla matrice culturale maltese e l'illusorio progetto di annessione all'Italia fascista, l'essenza della mediterraneità e la formazione anglosassone. In definitiva, si tratta per il protagonista di indagare le misteriose forze endogene incapsulate nella terra e nella mente dell'uomo, e che trovano a Malta, e nella sua "sister island" Gozo, una locazione ideale, luogo simbolico delle declinazioni dell'identità: "The Islands, in effect, had always given me an almost unreal sense of a photographic or reverse-film product: the open and deep mining for slabs of limestone, and, therefore, the concomitant hollowing out underneath the Island's surface, was the negative part; the positive was provided by the same amount of dug-out limestone creating articulate shapes above ground, these being, almost without exception, all of the Island's buildings. In other words, practically all that's above the surface and man-built and awake under the sky was once below, pristine and dormant inside the celebrated Mother Earth of the Mediterranean" (p. 89). Il risultato di tale *quest* ricrea una primigenia bipolarità di *insideness/outsideness*, che opera come riflesso e illusione, metafora e parallelismo dell'esistenza umana e rimanda a palinsesti concettuali atavici.

Nella sua inquieta senilità, Lucian deve ricostruire il passato e sconfiggere l'oblio con l'ausilio di "a self-preserving attitude which all rational senior persons must assu-

me if they wished to survive the debilitating and eroding influence of unbidden recollections" (p. 108). Narrare la propria storia e modellare la parola sottratta a una vita spesa sullo sfondo di grandi eventi acquisisce una ulteriore accezione, evidenziando i solchi dell'identità con la fredda amarezza del senso della fine. Ritornano i fantasmi del passato e confondono la visione del presente, ormai infetto dai germi della solitudine: "The long silence continues, soon works itself into a mesh of echoes from the past: women keening for a dead Baron; my mother's excited chatter, her pleadings, the frantic racing of a new motor-car; words of love, of accusation, of reconciliation; fascist hymns and thunderous, murderous skies; Katarina's love sighs (what would I not give to undo her weeping, her desolation?) and Bianca's happy laughter... all lost, all gone" (p. 273).

Se i circa 180 anni di dominazione inglese hanno profondamente influenzato il destino di Malta, Ebejer evidenzia sottilmente anche il retaggio lasciato dai precedenti conquistatori, scendendo nelle spire del tempo, dai fenici ai cartaginesi, dai romani agli arabi, ai normanni agli angioini ai castigliani, fino ai Cavalieri dell'Ordine di S. Giovanni, per disegnare la topografia geoculturale dell'isola, che è simbolo di terra di frontiera per antonomasia, confine e centro del mondo e sito di ibridizzazioni linguistiche. Nella singolare visione di Mark-Antonin, alter ego e antitesi di Lucian, la locazione maltese appare come scheggia e metonimia dell'intero Mediterraneo, attraverso una *Weltanschauung* che restaura sedimentazioni culturali per lenire le lacerazioni dell'uomo e la collisione fra pensiero e azione: "Isn't it the Mediterranean we're talking about? Supreme paradox – the cradle of civilization and of crazy and mindless material competition; or do they mean the same ultimately? The ancient Greeks had quite seen to that, in between producing

art and science on the side. Not to mention the Phoenicians before them with all their in-state and intra-city bloody rivalries – they couldn't leave one another well enough alone... just as they were the first to colonize us. Call it the Phoenician Syndrome, if you wish. Chronic one-upmanship...' " (p. 113). Sebbene debilitato dal peso degli anni, Mark-Antonin, personaggio tratteggiato in maniera quasi nietszcheiana, non abbandona le cupe tinte del mito della forza e della resistenza; al contrario, inasprisce il dibattito sulla "identity making" in un contesto postcoloniale plasmato dalle circostanze storiche, e ribalta qualsiasi analisi storica per soffermarsi sui nuclei della dualità, l'arte e la guerra, i fenici e i greci, i maltesi e gli inglesi, come anelli di catene culturali rizomatiche. Nelle sue parole, prorompe un'ansia sprezzante e devastatrice che vorrebbe azzerare la sterile paralisi dell'isola: "It's the Med, all right, that's what it is... cradle of... and reflection of... and reference point for... other divisions going on elsewhere, larger compass point against compass point... [...] Plus one great bit of shit of an identity crisis, where we're concerned... now that, after five decades of centuries, we're not living anymore under the old-fashioned brands of colonialism, but we are free. Free from ourselves, though? You bet! Can you imagine the Mediterranean ever not being colonially-minded? And not just between state and state, but also within each state and within each city and quarter; in other words... colonizing ourselves!" (p. 119). Crisi di identità e frammentazione dell'individuo, ma anche affermazione di subalternità e ricerca delle radici mediterranee possono essere viste anche come rappresentazioni mentali della condizione postcoloniale e del relativo *displacement*, e pur tuttavia l'esplosione emotiva del *villain* mostra i segni di una forza impulsiva, non affievolita dalle trasformazioni sociali e storiche intro-

dotte dalla modernità.

La prosa di Ebejer, scarna nelle descrizioni e tortuosa nello scandaglio dell'animo umano, si sviluppa attraverso l'uso del Maltese English, che talvolta attinge a serbatoi semantici del maltese, a prestiti dall'italiano, o a forme particolari di costruzioni sintattiche, *question tags* e preposizioni incidentali. Anche le *forms of address* sono legate alla cultura isolana e conseguentemente il narratore è spesso definito dai domestici "Sur Lucian", usando un titolo la cui etimologia rimanda a contaminazioni linguistiche di un lontano passato, imperniato sul ruolo egemone dell'aristocrazia. Ma se la storia di Malta si fonda su imprese gloriose, in bilico fra Oriente e Occidente, la fredda introspezione dello scrittore riconduce a una *wasteland* il cui panorama costituito dalla macchia mediterranea, dalla brulla steppa e dalla "gariga" (dal francese *garrigue*, parola che indica la quercia spinosa) si giustappone agli imponenti *auberge* (gli "alberghi" che i Cavalieri di S. Giovanni edificarono e dedicarono a ciascuna delle loro *langue*), ai palazzi nobiliari – le rispettive residenze di Lucian e Mark-Antonin costituiscono un dinamico e articolato microcosmo – spesso eretti "in the *settecento* baroque fashion" (p. 19), ai bianchi muretti che dividono i campi, alle fortificazioni militari, come i cosiddetti "cavalieri", le torrette con piattaforma rialzata. L'immagine, annichilita dall'abbacinante luce del sole del Mediterraneo, ferisce la vista di Lucian, ormai circondato dagli spettri dell'oblio. Il romanzo muta forma e diventa apologia della solitudine, specchio delle sofferenze umane: "Then a last thought to which I give voice before I can fully realize to what extent it might haunt me from now on: 'And in the process... perhaps not leaving room enough for others? Especially for those who looked to us before they could embark upon their own future...? May God... forgive!' " (p. 275). ■

## Scozia e Galles

Il corposo studio di Gioia Angeletti può definirsi un (duplicato) progetto di archeologia culturale: *Eccentric Scotland*, infatti, porta alla luce tre poeti vittoriani scozzesi – James Thomson (“B.V.”), John Davidson, James Young Geddes – ben poco frequentati dalla critica autoctona come da quella inglese e internazionale. Per gli addetti ai lavori tale negligenza, anche a fronte dell’obiettivo interesse estetico e storico rappresentato dall’opera degli autori in questione, non appare né straordinaria né stupefacente, in particolare per ciò che concerne la letteratura scozzese del XIX secolo. E’ ben noto, infatti, come il secolo “imperiale” sia stato contraddistinto da una forte centralizzazione culturale e linguistica, che ha eliso spietatamente dal canone britannico sia gli autori che non apparivano conformi alla norma del centro sia coloro che (paradossalmente) non se ne discostavano a sufficienza, mancando così di confluire in quella (rassicurante) rappresentazione “esotica” della Scozia, che aveva in Sir Walter Scott il suo più celebre e popolare promotore. Secondo la prospettiva coloniale, dominante in questo periodo, la differenza culturale fra le due nazioni viene codificata in precisi rapporti egemonici e veicolata in tenaci cliché, destinati a sopravvivere all’Impero britannico per affacciarsi – in gran parte indenni – al nuovo millennio. La prima generazione di intellettuali scozzesi ad opporsi all’imperante anglocentrismo e a rivendicare l’autonomia e la dignità della propria tradizione culturale e linguistica (i protagonisti dello “Scottish Renaissance” nel XX secolo) si

Gioia Angeletti, *Eccentric Scotland. Three Victorian Poets*, Bologna, CLUEB, 2004, pp. 313, ISBN 8849121202

Carla Sassi

rivolsero con comprensibile sdegno non solo ai “colonizzatori”, ma anche a quei compatrioti che vennero reputati responsabili di avere costruito e diffuso una rappresentazione falsata (“imperiale”, diremmo in termini post-coloniali) del proprio paese. Come Angeletti ricorda, nella sua interessante e puntuale introduzione, fu Hugh MacDiarmid in particolare a puntare i suoi strali critici contro alcuni dei più autorevoli esponenti della letteratura scozzese del XIX secolo. Fu così che – ironia della sorte – proprio gli autori che più avevano contribuito a rappresentare la Scozia in Europa e nel mondo (forrendo così un’utile, seppur tenue linea di resistenza contro l’imperante anglocentrismo), vennero marginalizzati o addirittura esclusi dal nascente canone scozzese. E’ solo in tempi recenti che l’interesse della critica si è spostato su questo contraddittorio ma estremamente fertile periodo della storia culturale e letteraria del paese, la cui rimappatura appare oggi più che mai urgente e necessaria. *Eccentric Scotland* di Gioia Angeletti offre un’attenta e sensibile ricognizione di un territorio sinora ignorato proprio perché difforme sia dalla visio-

ne del centro che da quella, più recente, del nazionalismo scozzese, e costituisce quindi un prezioso contributo ad una ri-scrittura della storia culturale di questo periodo.

Lo studio, ben documentato, meticoloso e corredato da un ricco ed esaustivo apparato bibliografico, si apre con una dettagliata disamina del termine “eccentrico”, così come si definisce in Scozia tra il XIX e il XX secolo. Se esso viene adottato con fierezza militante da MacDiarmid e dai suoi contemporanei, che oppongono la dimensione polifonica e frammentaria della tradizione scozzese alla visione organica propugnata da T.S. Eliot nel suo famoso saggio “Tradition and the Individual Talent”, è indubbio che questa particolare condizione abbia segnato negativamente l’esperienza degli scrittori delle generazioni precedenti, ancora soggette al prestigio e al potere del centro. Nel caso dei poeti presi in esame da Angeletti, l’“eccentricità” si sostanzia in un “double displacement”, ovvero in una marginalità sia rispetto all’establishment inglese sia alla scena culturale (provinciale) della Scozia, o forse potremmo dire, con termine proprio della teoria post-coloniale, in una perturbante “inbetweenness” che, mettendo in discussione le rigide opposizioni binarie (centro/margini, inglese/scozzese) su cui si struttura la visione vittoriana, risulta sovversiva per entrambi i poli. Di certo tale condizione fornisce considerevole impulso alla creatività (di “creative schizophrenia” si parla appunto nell’introduzione), ma è anche causa di isolamento e di ripiegamento. Non è un caso che per due dei tre poeti trattati (Thomson e Davidson) il traguardo finale sia segnato dalla chiu-

sura e dalla depressione. Come evidenza Valentina Poggi nella prefazione al volume, la crisi di valori che segna profondamente la società britannica sul finire del XIX secolo, sembra colpire questi poeti in maniera molto più drammatica dei loro colleghi inglesi. Il pessimismo permea l'opera di James Thomson (1834-1882), che sembra anticipare temi e atmosfere della *Waste Land* di T.S Eliot nel suo poemetto *The City of Dreadful Night*, dove, nella degradazione urbana, si consuma la morte di Dio. John Davidson (1857-1909), ammirato da Virginia Woolf per la sua sperimentazione proto-modernista, oscilla similmente tra un cupo pessimismo ed una luttuosa introflessione, suggestiva di Schopenhauer e Nietzsche. James Young Geddes (1850-1913) risolve in maniera più positiva la crisi religiosa che contrassegna l'opera dei suoi colleghi propendendo per una poesia di denuncia sociale e di impegno, seppure all'insegna di un disilluso materialismo. Tutti e tre i poeti – significativamente – negoziano a fatica, e con esiti diversi, un

compromesso tra la propria cultura nativa e quella 'Britishness' che rimarrà per almeno un secolo la maschera necessaria al conseguimento del successo e della credibilità.

L'approccio storico-formale privilegiato da Angeletti evidenzia con sapienza il complesso percorso dei tre poeti, svelando uno spiccato, quanto inaspettato, gusto per la sperimentazione formale, per il paradosso e il *pastiche* che sembrano anticipare, di svariati decenni, la poesia modernista ma anche la rilettura militante della cultura scozzese proposta dagli scrittori del "Renaissance". Dei testi presi in esame viene fornita una lettura appassionata ed attenta alla ricostruzione dei riferimenti intertestuali oltre ad un'ampia contestualizzazione culturale e letteraria che raccorda l'opera dei tre poeti agli sviluppi della tradizione scozzese nel secolo successivo ed al "mainstream" vittoriano. Angeletti ricostruisce così linee di continuità là dove non erano state ravvisate prima ed intuisce elemen-

ti di innovazione o di rottura solitamente ascritti alla sperimentazione del secolo successivo. Un primo mito che viene (esplicitamente) sfatato è quello di una poesia vittoriana scozzese "minore", o comunque inferiore rispetto alla grande stagione del XVIII secolo (da Allan Ramsay a Robert Burns). Un secondo paradigma che (implicitamente) viene messo in crisi è proprio quello dell' "eccentricità" della Scozia e della sua cultura: se tale paradigma (che indirettamente avalla il potere normativo del centro) ha fornito a lungo un'utile strumento di riscatto della cultura e letteratura scozzesi, oggi è ormai chiaro che la visione bi-polare (centro/margini) ad esso sottesa, di matrice imperiale, non può che sacrificarne la ricchezza e la complessità. *Eccentric Scotland*, che pure riprende ed enfatizza tale modello, segna un passo importante proprio nella ri-affermazione di tale poliedrica complessità, scalzando definitivamente quella visione imperiale cui nemmeno Hugh MacDiarmid aveva potuto interamente sottrarsi. ■

**N**onostante il 1948 sia comunemente ritenuto l'anno di inizio della migrazione afro-caribica verso la Gran Bretagna, con l'approdo al porto di Tilbury della SS Empire Windrush, la presenza nera in Inghilterra affonda le sue radici in epoche ben più remote. Pur volendo tralasciare i soldati di colore che occasionalmente calpestarono il suolo britannico già tra le fila dell'esercito romano, le testimonianze certe di individui neri oltremarina risalgono almeno al XVI secolo: ne sono esempi il musicista africano John Blanke, che animò la corte di Enrico VIII o il documento datato 1555 che certifica l'importazione da parte del figlio di un mercante di cinque africani, con lo scopo di insegnare loro la lingua e renderli interpreti per il commercio internazionale. La tratta degli schiavi fece poi salire a migliaia il numero degli africani che transitarono nei porti inglesi di Londra, Bristol e Liverpool nel XVII e XVIII secolo: la maggior parte di essi venivano imbarcati alla volta delle piantagioni caraibiche, altri invece diventavano servitori o paggi presso le famiglie nobili dell'epoca, attribuendo alle residenze dei loro padroni un tocco esotico di gran moda.

Sukhdev Sandhu, *London Calling. How Black and Asian Writers Imagined a City*, London, Harper Perennial, 2003.

Francesca Giommi

Alla luce di simili considerazioni, Sukhdev Sandhu lamenta il fatto che troppo spesso neri e asiatici siano a torto usati come metafora del cambiamento avvenuto in Gran Bretagna dopo la seconda guerra mondiale, coincidente con i fenomeni di globalizzazione e migrazione di massa che hanno avuto luogo nell'ultimo cinquantennio. (Sebbene a mio parere si debba stare attenti a non incorrere nell'errore contrario, quello cioè di sottovalutare l'impatto che la migrazione afro-caribica degli anni '50, avviata dal Windush, e i successivi stravolgimenti politici e sociali, hanno avuto sulla definizione di una società inglese multietnica, portando in superficie con grande irruenza, e amplificandoli, fenomeni e problematiche latenti prima della

guerra).

In *London Calling* l'autore tenta di riallacciare le fila di questa consistente tradizione e presenza nera millenaria nel Regno Unito, focalizzandosi in particolare sugli ultimi tre secoli di storia, durante i quali questi cittadini dell'impero trasferiti a Londra più o meno volontariamente, hanno contribuito a modificare l'assetto del paese, del suo centro metropolitano in particolare, non solo a livello sociale ed economico, ma anche e soprattutto dell'immaginario. Nell'introduzione al testo Sandhu dichiara infatti che l'intento principale del suo libro è "To tell the story of the black and Asian people who have told stories about black and Asian London from the eighteenth century to the present day. I want to show how they have depicted the city rather than how they have been depicted" (p. XX), intenzione tra l'altro anticipata e rinforzata dallo stesso sottotitolo del testo, che ribadisce il ruolo primario dell'immaginazione nell'interpretare la realtà contingente.

Il testo risulta così un tentativo di conferire agli autori coloniali provenienti dall'Africa, dall'Asia e successivamente dai Caraibi una visibilità metropolitana pienamente meritata ma a loro spesso nega-

ta, dimostrando come la loro presenza e produzione narrativa siano state fondamentali nel rendere Londra la città cosmopolita che è oggi. Pur riconoscendo la loro presenza anche in altre città e regioni più periferiche del regno, Sandhu sostiene di aver volutamente enfatizzato la centralità di Londra per questi scrittori che in nessun altro luogo hanno avvertito lo stesso sentimento di appartenenza o viceversa di alienazione, né le stesse infinite possibilità di incontri, fortune o sventure. Londra e le sue comunità nere e asiatiche si sono nei secoli definite a vicenda, instaurando rapporti spesso conflittuali ma pur sempre di straordinario mutuo arricchimento.

Città imperiale per eccellenza, ma al tempo stesso così anti-imperiale e contraddittoria, Londra ha nei secoli fornito asilo a esuli e fuggitivi mentre i vari 'Commonwealth e Immigration Acts' chiudevano progressivamente le porte agli abitanti delle ex colonie privandoli del diritto di cittadinanza, ha portato gli ideali colonialisti ai quattro angoli della Terra mentre nei suoi sottosuoli germinavano proteste e movimenti indipendentisti, ha visto contrapporsi a quella dominante una ricca cultura dei margini, talvolta addirittura incoraggiandola, in maniera privata come nel caso di Laurence Sterne, amico, corrispondente e sostenitore di Sancho, o istituzionalizzata come in quello della BBC con il suo programma radiofonico 'Caribbean Voices'.

Sottolineando la totale assenza di autori di colore dal *Faber Book of London* pubblicato nel 1993, Sandhu si dimostra tristemente sorpreso dal fatto che il suo sia il primo libro ad interessarsi di neri ed asiatici a Londra, tuttavia, per dovere di informazione, mi sembra opportuno ricordare la pubblicazione avvenuta nel 1984 di *Staying Power*, testo seminale scritto da Peter Fryer che, seppur in maniera non prettamente letteraria, aveva già venti anni

prima di Sandhu, ricostruito e testimoniato la presenza storica di cittadini di colore in Gran Bretagna, aprendo la strada ad una storiografia inglese nera che in questi ultimi anni autori come Mike Phillips e David Dabydeen hanno contribuito ad arricchire.

La narrativa descritta nel testo, laddove non fosse totalmente ignorata, è stata a lungo considerata in termini extra-letterari, principalmente come una specie di giornalismo per quanto concerne gli scritti dei secoli XVII e XVIII, o comunque catalogata come 'letteratura dei margini' o 'narrativa delle minoranze' nel XX secolo. Sandhu cerca di sopperire a queste negligenze dimostrando come gli autori coloniali abbiano percepito e descritto la città in maniere diverse e con una grande varietà di generi che vanno dall'autobiografia al racconto di viaggio, dal romanzo di formazione ai radiodrammi o alle sceneggiature televisive e cinematografiche negli ultimi decenni. Alcuni di questi scrittori hanno cercato di sovvertire i classici letterari europei dipingendo la metropoli come un cuore di tenebra o componendo opere intitolate *A Passage to London*.

Gli autori e le opere passati in rassegna nel volume sono così numerosi da impedirne in questa sede una citazione equa che non faccia torto a nessuno, pur tuttavia ci sono nomi che più di altri meritano una pur fugace menzione, dato l'apporto fondamentale delle loro opere. Tra questi figurano i poco noti personaggi africani del XVIII secolo come Ukawsaw Gronniosaw, Olaudah Equiano e Ignatius Sancho che, arrivati a Londra come schiavi, non solo sono riusciti ad affrancarsi e ad ottenere un'educazione ed uno standard di vita dignitoso, ma hanno addirittura prodotto scritti fondamentali per la campagna in favore dell'abolizione della schiavitù.

Altrettanto basilari sono state le narrative degli scrittori caraibici

degli anni '50 del novecento, tra cui Sam Selvon, George Lamming o Andrew Salkey, entusiastiche dapprincipio, amaramente disilluse poi, ma che hanno sempre lasciato grandi spiragli di speranza, esemplificate nei versi pieni di fiducioso ottimismo di *London Is the Place for Me*, calypso composto da Lord Kitchener durante la traversata atlantica a bordo dell'Empire Windrush. Vengono poi autori talmente noti e prolifici da essere ormai considerati internazionali, come V.S. Naipaul, che da sempre contrappone alle secondo lui sterili, arretrate e imitative colonie un centro metropolitano che funge da faro culturale e pilastro portante per l'impero, o come Salman Rushdie che, nelle opere antecedenti la *fatwa* del 1988, sovverte l'ordine reale della città e i metodi tradizionali di percepirla, proponendo una 'rimappatura' immaginaria di Londra che instilla nel lettore il dubbio di essere più reale di quella vera.

La carrellata prosegue poi con autori contemporanei come Hanif Kureishi, Caryl Phillips o Linton Kwesi Johnson che, essendo nati o cresciuti in Gran Bretagna, sono troppo inglesi per essere considerati ancora coloniali ma ancora troppo 'altri' per essere a tutti gli effetti annoverati tra gli scrittori inglesi. Questa ambigua appartenenza affiora dalla loro narrativa come primo tratto distintivo del loro rapporto con Londra. Rapporto che, per quanto conflittuale, si basa su un insopprimibile amore: nonostante tutte le cose negative c'è ancora un senso di possibilità, speranza e rinnovamento. Così come molte delle opere in esso trattate, l'intero volume può essere considerato una lettera d'amore nei confronti di Londra, per ammissione dello stesso autore che fiduciosamente dichiara: "London is still a place where you can be reborn, where you can feel as if you are living for the first time". ■

Conosciuta dapprima come poetessa per le sue raccolte *The Adoption Papers* (1991), *Other Lovers* (1993), e *Off Colour* (1998), Jackie Kay ha raggiunto la notorietà tra un pubblico più vasto nel 1998 con il suo primo e sinora unico romanzo *Trumpet*, e si cimenta ora in un genere per lei nuovo, quello della *short story*, dando alle stampe nel

Jackie Kay, *Why Don't You Stop Talking*, London, Picador, 2003 (prima ed. 2002).

Francesca Giommi

2002 la raccolta *Why Don't You Stop Talking*. E finalmente, per sua stessa ammissione, la scrittrice sembra trovare la forma narrativa a lei più congeniale, nonostante a nostro parere avesse già rivelato notevole talento tanto nella poesia quanto nel romanzo. Lei stessa grande lettrice di *short stories* e ammiratrice di Ceckov, Katherine Mansfield e Alice

Munroe, in una intervista Jackie Kay dice di aver scritto le storie che le sarebbe piaciuto leggere e aggiunge: "In a short story you can have one single idea and explore it completely. It's like a wee picture that reveals a big picture. Like a quick but very penetrating glance at somebody's that often reveals something you're not expecting".

Nei suoi racconti vite ordinarie vengono colte in momenti di straordinario cambiamento; protagoniste assolute sono le donne, donne comuni nei ruoli di madri, figlie e amanti, donne che si confrontano quotidianamente con amore e sesso, fedeltà, tradimento e solitudine, nascita e morte, rivelando sfaccettature inattese e lati nascosti delle loro personalità.

Tema centrale della scrittura di Jackie Kay è infatti da sempre quello dell'identità, scandagliato in tutte le sue opere nei più reconditi meandri. Se l'essere una scrittrice le permette di inventare qualsiasi personaggio e di giocare con le loro identità, Jackie Kay non ha mai la presunzione di conoscere o rivelare tutto dei suoi protagonisti, convinta del fatto che ogni individuo celi in sé personalità mutevoli e molteplici e che le categorie normalmente in uso per definirle, come quelle di sesso, razza o nazionalità, non siano che costrutti umani ingannevoli applicati soltanto per rinsaldare i nostri pregiudizi. La *short story* le permette di abbozzare personaggi che racchiudono dietro le apparenze mondi più vasti e tutti da scoprire, con finali sorprendenti e inattesi, che spesso nemmeno la scrittrice dichiara di conoscere all'inizio della stesura delle singole storie. Portavoce di queste identità fluide è il romanzo *Trumpet* (vincitore del Guardian Fiction Prize nel 1998, pubblicato in Italia da La Tartaruga), nel quale si narra la storia di un celebre musicista scozzese, sposato e con un figlio. Alla sua morte si scopre che il trombettista era in realtà una donna che per tutta la vita aveva giocato con la sua identità, ingannando tutti.

Questa anticonvenzionale eroina apre la strada alle protagoniste della raccolta che, per un verso o per l'altro, esulano dalle accezioni di identità comunemente stabilite e socialmente accettate, e ne inventano continuamente di nuove, talvolta rinegoziando il loro passato, talaltra facendo scelte coraggiose che determineranno il loro futuro.

Nel racconto "Why Don't You Stop Talking", che dà il titolo al volume, ci viene offerto il delizioso e ironico quadretto di una grassa signora che cerca di vincere la solitudine parlando a dismisura con perfetti sconosciuti al supermercato o per strada, creando sconcerto e talvolta fastidio nella gente che incontra, che la tratta con freddezza o la ignora compassionevolmente.

In "Trout Friday" una ragazza nata da padre nero e madre bianca rifiuta le etichette di 'half-caste', 'mulatto' o 'beige' con cui gli altri tentano di definirla mentre in 'Big Milk' una donna adottata alla nascita si mette alla ricerca delle sue radici, e quindi di se stessa, ricercando la madre naturale. Dai due racconti emergono altre due tematiche ricorrenti e fondamentali nell'opera della Kay: la tematica razziale, con le discriminazioni che purtroppo ne conseguono, e quella dell'adozione, intimamente sentite e vissute in prima persona dall'autrice stessa.

Nata in Scozia nel 1961 da madre scozzese e padre nigeriano, Jackie è stata adottata alla nascita da una coppia di scozzesi bianchi comunisti ed afferma che probabilmente non sarebbe diventata una scrittrice se non avesse vissuto quest'esperienza. Il tema di figli adottati da genitori di colore diverso era già stato affrontato dalla Kay nella sua prima raccolta di poesie *The Adoption Papers*, che le ha fatto guadagnare lo 'Scottish Arts Council Book Award' nonché i premi 'Saltire' e 'Forward'. In questo agile volumetto la storia di una ragazzina nera, adottata da genitori bianchi e alla ricerca di una sua identità culturale, veniva narrata

dalle tre voci della figlia, della madre adottiva e di quella naturale, anticipando la tecnica usata in *Why Don't You Stop Talking* di dar voce ai singoli personaggi e lasciare che parlino per se stessi, rivelando particolari e segreti di cui solo loro sono a conoscenza.

Dai racconti affiorano non solo piccole fobie e manie comuni come l'ossessione degli squali in "Shark! Shark!" o la solitudine e frustrazione della protagonista di "The Woman With Fork and Knife Disorder", ma anche verità più scomode, come l'omosessualità, che una nazione ritenuta dalla Kay arretrata a questo riguardo, rifiuta ancora di accettare. Apertamente dichiarata dall'autrice, l'omosessualità funge da filo rosso per molti dei racconti, descrivendo coppie di donne ostacolate in vario modo da società 'di ristrette vedute' o costrette a nascondersi. In "Physics and Chemistry" due riservate insegnanti lesbiche vivono una vita segreta di intima complicità fino a che il pettegolezzo e l'ottusità di colleghi e genitori le costringeranno a venire allo scoperto, rendendo eroiche le loro dimesse e quasi banali esistenze grazie alla passione che le lega. Nel corso della raccolta la Kay rivela dell'omosessualità sfumature insolite o comunque poco considerate dai 'benspensanti', come la gelosia in "Big Milk", l'infedeltà in "Married Women" e soprattutto l'amore che supera anche la malattia e la morte come nel commovente e conclusivo "In Between Talking About The Elephant".

Rifiutando per se stessa la riduttiva definizione di 'Black Scottish Poet' con cui è comunemente indicata, e ribadendo che il fatto di essere nera e omosessuale non definisca ogni cosa che scrive, Jackie Kay lancia nelle sue opere un'aperta sfida alle convenzioni sociali e afferma con coraggio il diritto di ciascun individuo di condurre in piena libertà la propria esistenza, attribuendo all'amore e a tutte le sue manifestazioni un ruolo di primaria importanza per il raggiungimento della felicità. ■

**Q**u'est-ce qu'une nation? La domanda posta dal bretone Ernest Renan nel 1882 (premesse a quella che è considerata la prima definizione "accademica" di nazione) ha trovato, nel secolo appena trascorso, molte e contraddittorie risposte. Certo è che, all'alba del XXI secolo, la stessa domanda risuona ancora, anacroni-

Sara Marinelli, *Corpografie femminili. Gli sconfinamenti della scrittura in tre autrici scozzesi*, Napoli, Liguori, 2004, pp. 169, ISBN 88-207-3761-2

Carla Sassi

stica ed attuale al tempo stesso, nella vecchia Europa così come nelle sue ex-colonie, dove tale forma di "identità collettiva" è stata imposta e quindi assimilata a realtà culturali e politiche diverse. Concetto superato in un mondo globalizzato che ormai funziona a livello intra- o sovra-nazionale, come è stato più volte ribadito da

studiosi e teorici, eppure ancora innegabilmente (e spesso drammaticamente) attuale nell'immaginario collettivo, la nazione è indubbiamente una delle costruzioni identitarie più tenaci, con cui gli scrittori dei "margini" devono fare i conti, spesso dolorosamente.

Sulla problematicità di tale forma identitaria si interroga Sara Marinelli nel suo originale e brillante studio dedicato all'opera di tre affermate scrittrici della scena scozzese contemporanea: Liz Lochhead, Janice Galloway e Jackie Kay. L'indagine, condotta scrupolosamente e fondata su un solido impianto metodologico post-coloniale e femminista, porta alla luce la doppia marginalità della scrittura femminile scozzese nell'ultimo scorcio del XX secolo. Figlie di una 'stateless nation', nominalmente partner alla pari nel Regno Unito, nato nel 1707 in seguito all'Unione dei Parlamenti, ma di fatto da tre secoli subordinata politicamente e culturalmente all'Inghilterra, esse non possono e non vogliono allinearsi alla posizione distaccatamente sovra-nazionale articolata da Virginia Woolf in *Three Guineas* ("As a woman I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world"). Al contrario della cosmopolita e blasonata collega, infatti, le tre scrittrici in esame prendono le mosse da un profondo senso di radicamento nella cultura scozzese, perseguendo quella "politica del posizionamento" che, inaugurata da Adrienne Rich, ha avuto grande seguito nelle teorie femministe a partire dagli anni '80. Liz Lochhead rivisita due tra le icone culturali scozzesi più tenaci, ovvero la 'leggenda' di Mary Stuart ed il paesaggio gotico e soprannaturale, sfondo del celebre *Frankenstein* di Mary Shelley (*Mary Queen of Scots Got her Head Chopped Off*, 1989), scrive sia in inglese sia in Scots; Janice Galloway si riappropria di un genere crudamente realistico e tradizionalmente maschile (negli autori e nei personaggi), quale il 'Glasgow novel', ad ambientazione industriale o sub-urbana (*The Trick is to Keep Breathing*, 1993); Jackie Kay identifica il suo ideale di *Scottishness* in un *jazzman* nativo di Glasgow e di origine africana, la cui vera identità biologica (femminile) è scandalosamente rivelata solo dopo la sua morte (*Trumpet*, 1998). Si tratta tuttavia, in tutti e tre i casi, di un'adesione problematica, intessuta di tensioni e con-

traddizioni: Lochhead, Galloway e Kay si collocano al contempo "dentro e fuori di quella posizione identitaria riconosciuta come identità scozzese o *Scottishness*" (p.34). Il discorso della nazione, infatti, che pure si avvale spesso di figurazioni e personificazioni femminili (una femminilità casta, materna e domestica – subordinata e controllata), respinge ai propri limiti il corpo della donna nella sua difforme e complessa materialità. Tutto ciò che non rientra o eccede i parametri sociali e culturali della nazione (metaforizzata dal corpo casto e rassicurante della donna-madre) diviene quindi "mostruoso", aberrante. Di donne "mostruose" (ovvero di corpi insubordinati e indomabili) è significativamente intessuta la scrittura di Liz Lochhead, che mette in scena la vicenda di Mary Stuart, una regina/prostituta, sospesa tra la "sessualizzazione del suo corpo femminile e la feticizzazione del suo corpo regale" (p. 69), quella di Janice Galloway, che racconta il corpo/testo ferito dall'anoressia di una giovane donna di Glasgow, o quella di Jackie Kay che colloca il suo Joss Moody in precario equilibrio tra il femminile e il maschile, tra la scozzesità e l'africanità, mettendo così in crisi – in un sol colpo – le costruzioni identitarie di genere, 'razza' e nazione. E' quindi il desiderio di rappresentare la soggettività corporea femminile "abnorme" a spingere le tre autrici a "sconfinare" e a sfidare le costruzioni, pur fluide e contraddittorie (in quanto articolate da una posizione di marginalità), della *Scottishness*. L'immagine che più efficacemente descrive l'ambiguo *predicament* di queste scrittrici è proposta dalla Marinelli nelle prime pagine del volume, dove si rievoca il corpo esangue e scomposto di Douloti, giovane donna che si prostituisce per pagare i debiti contratti dal padre e viene ritrovata morta su una grande mappa dell'India tracciata sul cortile di una scuola. L'immagine, tratta dal racconto di Mahasweta Devi ("Douloti the Bountiful", *Imaginary Maps*, 1995), raccoglie in sé tutte le complesse istanze messe in gioco dalle tre autrici scozzesi: il corpo insanguinato di Douloti che ricopre la carta geografica dell'India, senza tuttavia coincidere con essa, allude all'identificazione simbolica della donna con il territorio nazionale ma al contempo segnala e denun-

cia i "vuoti esistenti tra geografia territoriale e geografia corporea" (p.18). E' proprio da questa intensa e polisemica immagine che si dipana la sensibile analisi dei diversi percorsi tracciati dalle tre scrittrici, accomunati da un'instancabile riflessione sul corpo, la nazione e la scrittura e da una continua oscillazione tra senso di appartenenza alla cultura nazionale e desiderio di disperderne le tracce, di trascendere i suoi rigidi limiti patriarcali. Il legame tra corpo (femminile) e territorio/spazio è quindi rivisitato e rovesciato: da simbolo astratto di un ordine chiuso ed esclusivo, esso, nella sua fisicità, diviene "carta geografica" fluida ed inclusiva. Trova così la sua realizzazione quel progetto di una "geografia più vicina" (ovvero il corpo) promosso da Adrienne Rich: una cartografia/corpografia in perenne riconfigurazione, costruita su frontiere che slittano e segnata da margini che si sfaldano.

La discussione ad ampio respiro dell'opera delle tre scrittrici scozzesi articolata dalla Marinelli rappresenta indubbiamente uno degli aspetti più originali del volume. La studiosa, infatti, da un lato ci invita a "sconfinare" definitivamente dall'ambito culturale in cui i testi presi in esame sono stati prodotti e a riconoscere in essi "un linguaggio transnazionale e translinguistico – quel paese oltre ogni paese e ogni geografia" (p.155), dall'altro offre un'ulteriore e preziosa testimonianza di come la letteratura scozzese post-Unione (qui nella sua dimensione femminile) abbia costituito un affascinante e ricco laboratorio di ri-definizione ed anche di sovversione del concetto di nazione. La bella citazione di Audre Lorde con cui lo studio della Marinelli si conclude ("... ma alla fin fine io stavo crescendo, casa era ancora un luogo caro in un altro posto che non erano riusciti tuttavia a catturare sulla carta, né a soffocare e rilegare tra le pagine di un libro di scuola...") può essere facilmente intesa e condivisa dagli scrittori di una nazione che, non normata da una sovrastruttura statale, si è definita, nei tre secoli successivi all'Unione, in maniera fluida e poliforme; resa invisibile o marginalizzata dal centro essa ha potuto e saputo comprendere fino in fondo il valore e il potere dell'immaginazione nelle costruzioni identitarie. ■

Andrea Bianchi e Silvana Siviero da anni conducono un'opera sistematica di divulgazione della moderna letteratura gallesse. Hanno cominciato con una serie di raccolte di poesie di autori diversi (sei volumi pubblicati da Mobydick fra il 1998 e il 2003) e di recente hanno cominciato a misurarsi con la prosa, in modo particolare racconti, prima con la pubblicazione (2002) di *Un mondo, il mondo*, dodici racconti di autori vari, e ora con questo *I segni a margine*, che raccoglie undici racconti di Harri Pritchard Jones. Anche se uno dei traduttori, Silvana Siviero, è nata e vissuta nel Galles e ne conosce la lingua, in questo caso specifico, e per loro stessa ammissione, i due traduttori si sono serviti delle versioni inglesi dei racconti "originariamente 'tracciati' in gallesse", a opera dello stesso Pritchard Jones. La consuetudine di Bianchi e Siviero con lo scrittore medico e intellettuale gallesse è ormai di lunga data (il precedente volume di racconti gallesi di cui si è detto era stato curato da lui e sempre a lui era stata affidata l'introduzione), per cui anche la versione italiana ne ha ricevuto in un certo senso l'imprimatur.

Harri Pritchard Jones, nato in Inghilterra nel 1933, dopo aver trascorso infanzia e adolescenza nel Galles, in particolare nell'isola di Anglesey, si è poi trasferito in Irlanda, a Dublino, per conseguire la laurea in psichiatria infantile e ha successivamente fatto la spola fra Galles e Irlanda.

I temi, l'ambientazione, i personaggi dei suoi racconti richiamano a una prima impressione i *Dubliners* di Joyce, e del resto lo scrittore gallesse non ha mai fatto mistero di essere stato influenzato dallo scrittore irlandese; ma liquidare la qualità di questi racconti semplicemente come una riproposta gallesse di una forma narrativa nata e perfezionata altrove sarebbe riduttivo, e ingeneroso. I racconti sono ambientati per il cinquanta per cento in Galles e per il cinquanta per cento in Irlanda con l'unica eccezione di "Matinée", che si svolge integralmente a Parigi. Ma, anche se lo stesso Pritchard Jones sostiene di avere sem-

Harri Pritchard Jones, *I segni a margine*, a cura di Andrea Bianchi e Silvana Siviero, Faenza, Mobydick, 2004, pp. 126, ISBN 88817-8292-8

Giuseppe Serpillo

pre in mente gli irlandesi e che "per capire il mio lavoro bisogna anzitutto conoscere l'Irlanda", l'impressione che la lettura di questi racconti mi ha lasciato è di un universo che con l'Irlanda ha poco a che fare. La società che vi viene rappresentata è bensì quella di piccole comunità di paese o di cittadine periferiche, ma la temperie culturale che ispira le azioni e le interrelazioni fra individuo e comunità ha un sapore diverso rispetto a quella che si respira nelle opere narrative degli scrittori irlandesi contemporanei, da MacGahern a McCabe, da Joseph O'Connor a Trevor: i parametri di riferimento, anche in presenza di conflitti, incomprensioni, malignità, sembrano più stabili di quelli in perpetua metamorfosi delle comunità irlandesi, piccole e grandi, e ad essi i personaggi si attengono senza particolari traumi o intollerabili tensioni. Certo, le storie raccontate non presentano ambienti idilliaci e situazioni da "migliore dei mondi possibili": ci si misura col pettegolezzo, le convenzioni che limitano le libertà individuali, con le proprie paure e insicurezze, generate altrettanto dal contesto sociale e culturale quanto dalle storie personali che ognuno si porta dentro; ma manca quella vibrazione, quel senso di giudizio imminente, che prima o poi dovrà fare esplodere le contraddizioni di cui e in cui vive la comunità, quell'amaro sapore di vite irrealizzate e di sogni scoloriti che percorrono i racconti di Joyce, ma anche quelli di molti scrittori irlandesi successivi.

Alla conclusione della lettura, quello che resta nella memoria e nella

sensibilità del lettore sono la quiete di certi interni contadini o piccolo borghesi, il lento fluire di una vita di paese che non è né felice né infelice, il rispetto e l'esecuzione di rituali che il tempo – la storia e la cultura antropologica – hanno legittimato (la veglia funebre, il funerale, la messa, il giorno di festa, i ritmi del lavoro quotidiano); ma soprattutto certi volti, certe figure di uomini e donne che la Storia non registrerà, ma di cui in fondo non si perderà mai la traccia, perché della Storia rappresentano il suolo umido e fertile che continuamente si autogenera e sul quale ogni edificio grande o piccolo dovrà essere costruito.

Pritchard Jones ha uno stile apparentemente semplice, mai enfatico, ma non ingenuo né, tanto meno, monotono. Stile indiretto libero, narrazione tradizionale in terza persona, monologo interiore si alternano in continuazione, spesso nella stessa pagina, con una levità di tocco che dà l'impressione di un'inevitabilità narrativa.

E poi c'è l'affettuosa attenzione a ogni gesto, a ogni espressione del volto, a ogni trascolorare di pensiero ed emozione, soprattutto quando i protagonisti sono donne: ragazze mature, vecchie, donne anziane. Sole, ma serene ("Sotto la bianca, bianca neve"), sostenute da un sogno, da un'attesa che rende sopportabile una vita altrimenti senza eventi ("Una cena al momento giusto"), capaci di vivere e sopravvivere a prove durissime, che distruggerebbero tempre ben più forti, per la loro capacità di accettare, senza porsi troppi problemi, ciò che la marea della vita ogni giorno lascia davanti alla loro porta ("Nel mondo della luna").

Sono racconti che non mostrano tragedie, ma neanche una dimensione dell'esistenza perennemente inquieta, lacerata, insoddisfatta. Accettazione! Questa è forse la parola chiave che potrebbe aprire ciascuno di questi racconti. Ed è proprio questa accettazione che fa filtrare, anche in momenti che potrebbero evolversi in dolore e frammentazione, il piacere di uno humour nel quale per un momento tutto sembra trovare la sua giustificazione e la sua unità. ■

Così come una piccola fonte di luce illumina uno spazio vasto, a volte un'opera letteraria di ridotte dimensioni, un racconto, una poesia, un bozzetto, illumina un grande territorio culturale con più efficacia di qualsiasi grande costruzione romanzesca. Questo è sicuramente il caso de I

Walter Scott, *I due mandriani*, a cura di Valentina Poggi, prefazione di Remo Ceserani, Palermo, Sellerio editore, 2004, pp. 92, ISBN 8838919313

Massimiliano Morini

*due mandriani* (*The two Drovers*) di Walter Scott, racconto del 1827 che la casa editrice Sellerio ci propone nell'ambito di una collana di "romanzi giudiziari" diretta da Remo Ceserani. I commenti dello stesso Ceserani e della traduttrice Valentina Poggi inquadrano il racconto nell'ambito della cultura let-



teraria europea (il volume contiene, in appendice, anche *Comparatico* di Luigi Capuana e *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga) e della letteratura scozzese e britannica: mentre Ceserani si dedica soprattutto a individuare i fili che legano l'illustre scrittore scozzese ai due più tardi narratori italiani e ad altri narratori continentali, Poggi mette in luce il rapporto materiale e psicologico fra biografia e opera e individua con precisione i nuclei tematici e ideologici del racconto. Nel complesso, gli apparati paratestuali ci raccontano una storia avvincente quasi quanto l'opera di Scott, completandola e "illuminandola", così da farcene afferrare il pieno significato.

Come molte opere letterarie "forti", *I due mandriani* si riassume con semplicità sul piano della favola (oltretutto, favola e intreccio, vicenda e struttura narrativa, praticamente coincidono, il che conferisce al racconto un passo deciso se non serrato). Un mandriano delle *Highlands* scozzesi, Robin "Oig" McCombich, si mette in marcia con la sua mandria alla volta dell'Inghilterra. Prima della partenza la sorella di suo padre, dotata della "seconda vista" del folclore popolare scozzese, "vede" sangue inglese sulle sue mani e lo implora di non portare con sé il pugnale, che egli allora consegna a un mandriano delle *Lowlands* che sta per incamminarsi sullo stesso tragitto. Al di là del confine Robin ha appuntamento con Harry Wakefield, suo collega inglese con il quale ha stretto un'amicizia fatta di comuni interessi lavorativi e passione canora. Nel corso del viaggio sorge un malinteso (legato all'uso di un terreno da pascolo) che porta i due amici e colleghi a litigare. Recatosi nell'osteria in cui Wakefield si sta lamentando del suo comportamento con altri clienti suoi connazionali, il mandriano scozzese cerca di fare pace con l'amico, ma viene insultato e atterrato in un impari incontro di pugilato. Resosi conto di non avere con sé il pugnale, egli allora raggiunge il mandriano delle *Lowlands* e riesce a farselo restituire con un pretesto, dopodiché torna all'osteria e uccide l'amico che, l'orgoglio ormai soddisfatto, si rifiuta

di combattere secondo le regole scozzesi. La vicenda si conclude in tribunale, dove Robin viene condannato a morte da un giudice pur addolorato per come le circostanze hanno condotto il mandriano a questa inevitabile fine: "la persona di questo sventurato dovrebbe essere per noi oggetto di pietà anziché d'obbrobrio, perché ha mancato per ignoranza, e per un concetto errato dell'onore".

Come si intuisce già da questo breve riassunto, *I due mandriani* è un racconto che parla di pregiudizi e differenze culturali, e in particolare del "tema, onnipresente nei romanzi di Scott, della differenza tra culture "primitive" e "avanzate", e della difficoltà di conciliarle" (Valentina Poggi). La cultura "avanzata" e quella "primitiva", qui, sono l'inglese e la scozzese, pur personificate da due personaggi entrambi "rusticani" (con grande scandalo dell'epoca, ci dice sempre Poggi) e pieni di ignoranza e pregiudizi, dal punto di vista del giudice, del narratore e dal nostro di lettori moderni. Lo "scontro fra civiltà", di cui ai giorni nostri si fa tanto parlare, si materializza nello scontro fisico, prima a mani nude poi all'arma bianca, fra Harry e Robin. Il primo, forte della sua superiorità atletica e dell'arte "moderna" e "sportiva" del pugilato, finisce inconsapevolmente per umiliare il secondo, per la cui cultura tribale è inconcepibile essere violati nella propria fisicità – un'onta che va lavata con il sangue. Nella scena finale, il giudice inglese prova comprensione e compassione per entrambi i giovani, ma i criteri su cui si basa per giudicare l'imputato sono, è inevitabile, "inglesi" e "moderni". Non suoni apologia di reato chiedersi, con domanda non retorica: è giusto condannare Robin Oig per avere fatto ciò che il suo codice di comportamento gli imponeva di fare? (Bisogna tuttavia ricordare che quello stesso codice gli fa sembrare giusto dare la propria vita alla legge in cambio della vita sottratta a un altro).

Il mondo delineato nel racconto, ad ogni modo, non si può ridurre alla distinzione manichea fra cultura inglese e incultura scozzese:

anzi, Scott ci presenta sotto forma di personaggi una serie di differenze e sfumature culturali che se da una parte arricchiscono la narrazione, dall'altra rendono più arduo individuarne l'orientamento ideologico (da che parte sta l'autore, si sarebbe detto prima del modernismo). La stessa Scozia viene dipinta come una ridda di culture e personaggi diversi: il rude mandriano delle *Highlands* e quello più allegro e scanzonato delle *Lowlands*, il giovane scettico e la vecchia zia ancora immersa nella magia celtica, il montanaro e il giovane acculturato che ci racconta la vicenda con tanto di citazioni letterarie (come accadrà spessissimo nella narrativa scozzese posteriore, il narratore è allo stesso tempo dentro e fuori rispetto al mondo dei personaggi che descrive). Anche in campo inglese non mancano le distinzioni, perché il mandriano dello Yorkshire non appartiene certo allo stesso mondo del giudice che condanna Robin Oig (in fondo, come spesso succede negli "scontri di culture", la parte materiale dello scontro si riduce a una guerra fra poveri). Tutte queste opposizioni e sfumature si riflettono in altrettante varianti linguistiche e stilistiche, nel segno di quell'ibridazione di codici che dovrà contraddistinguere tutta la narrativa scozzese del novecento.

Come d'obbligo, l'ultimo commento va dedicato alla versione italiana in cui questa storia britannica ci viene presentata. Valentina Poggi ci consegna una traduzione elegante e robusta al tempo stesso, capace di seguire con attenzione e di rendere conto delle sfumature linguistiche e stilistiche di cui sopra, dei cambi di codice e delle interferenze che attanagliano il povero Robin Oig quando si trova, fuori dal suo mondo, a dover parlare una lingua che non gli è familiare. Per tornare alla similitudine iniziale, anche la traduzione, pur reggendosi perfettamente sulle sue gambe, sa illuminare qua e là le pagine del volume italiano in modo tale che sul fondo si intravedano, in trasparenza, i lineamenti dell'originale. ■